

**T.C.
KARAMANOĞLU MEHMETBEY ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI**

**SEMA KAYGUSUZ'UN ESERLERİNDE POSTMODERN
UNSURLAR**

BÜŞRA GÜNTÜRK

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Danışman: Doç. Dr. Fatih ÖZDEMİR

HAZİRAN - 2025

T.C.
KARAMANOĞLU MEHMETBEY ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

SEMA KAYGUSUZ'UN ESERLERİNDE POSTMODERN
UNSURLAR

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Büşra GÜNTÜRK

Enstitü Anabilim Dalı: Türk Dili ve Edebiyatı
Enstitü Bilim Dalı : Türk Dili ve Edebiyatı

“Bu tez 17/06/2025 tarihinde yüzyüze olarak savunulmuş olup aşağıdaki isimleri
bulunan jüri üyeleri tarafından Oybirliği / ~~Oyçokluğu~~ ile kabul edilmiştir.”

JÜRİ ÜYESİ	KANAATİ
Doç. Dr. Fatih Özdemir	Başarılı
Doç. Dr. Mert Öksüz	Başarılı
Doç. Dr. Haluk Öner	Başarılı

ETİK BEYAN METNİ

Enstitünüz tarafından Uygulama Esasları çerçevesinde alınan Benzerlik Raporuna göre yukarıda bilgileri verilen tez çalışmasının benzerlik oranının herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve Etik Kurul Onayı gerektiği takdirde onay belgesini aldığımı beyan ederim.

Etik kurul onay belgesine ihtiyaç var mıdır?

Evet

Hayır x

(Etik Kurul izni gerektiren araştırmalar aşağıdaki gibidir:

- Anket, mülakat, odak grup çalışması, gözlem, deney, görüşme teknikleri kullanılarak katılımcılardan veri toplanmasını gerektiren nitel ya da nicel yaklaşımlarla yürütülen her türlü araştırmalar,
- İnsan ve hayvanların (materyal/veriler dâhil) deneysel ya da diğer bilimsel amaçlarla kullanılması,
- İnsanlar üzerinde yapılan klinik araştırmalar,
- Hayvanlar üzerinde yapılan araştırmalar,
- Kişisel verilerin korunması kanunu gereğince retrospektif çalışmalar.)

BÜŞRA GÜNTÜRK

17. 06. 2025

ÖNSÖZ

Ülkemizde 1970-1980’li yıllarda etkili olmaya başlayan postmodernizm, hayatın her alanını olduğu gibi edebiyatı da etkisi altına almıştır. Fakat modernizm tam anlamıyla bitmediği gibi postmodernizm de gelişimini henüz tamamlamamıştır. Hakkında çeşitli çalışmaların yapılmasına karşın ne dünyada ne de ülkemizde postmodernizmin tanımı, tarihçesi, sınırları ve içeriği hakkında ortak bir kanıya varılamamıştır. Bu tez çalışması da Türk edebiyatında postmodernizm ile ilgili çalışmalara daha önce çalışılmamış yönüyle bir yenilik ekleyeceği ve fayda sağlayacağı umulan bir çalışma olarak sunulmaktadır.

Bu bağlamda çağdaş Türk edebiyatının değerli temsilcilerinden olan Sema Kaygusuz, eserleriyle postmodernist olarak değerlendirilebilecek yazarlarımızdan biridir. Daha önce Sema Kaygusuz’un eserleriyle ilgili postmodern açıdan bir inceleme yapılmamış olması, postmodernizm üzerine yazılan tezlere yenilik ve farklılık sunmasından ötürü konu seçiminde etkili olmuştur.

Sema Kaygusuz öykü, roman, oyun ve anlatı gibi çeşitli edebi türlerde eser vermiş bir yazarımızdır. Eserleri genel itibariyle değerlendirildiğinde postmodernizmin izlek ve tekniklerine rastlamak mümkündür. Çalışmamızda öncelikle yazarın hayatından, eserlerinden ve edebi kişiliğinden bahsedilmiştir. Daha sonra postmodernizmin tarihine, edebiyata yansımaları açısından Türk ve dünya edebiyatlarındaki kullanımına ve postmodern kurmaca tekniklerine değinilmiştir. Ardından Sema Kaygusuz’un eserleri edebi türlerine göre sınıflandırılarak postmodernizm açısından incelenmiştir.

Çalışmamın yazım sürecinde maddi ve manevi destekleriyle beni ayakta tutan, emeklerini unutamayacağım birkaç kişiye teşekkürlerimi sunmak isterim:

Yüksel lisans tez konumun belirlenmesinde, tez için gerekli kaynaklara ulaşmamda ve tezimin yazım aşamasında benden desteğini esirgemeyen, lisans yıllarımdan itibaren beni akademi hayatına hazırlayan, gerek okuma gerek yazma konusunda büyük bir titizlik ve özveriyle beni yönlendiren saygıdeğer danışman hocam Doç. Dr. Fatih Özdemir’e teşekkürü borç bilirim.

Akademik hayatım boyunca sayın danışmanım Doç. Dr. Fatih Özdemir kadar üzerimde emeği olan, desteğini ve hoşgörüsünü daima hissettiğim sayın Prof. Dr. İdris Nebi Uysal, sayın Prof. Dr. Kamil Ali Gıynaş, sayın Doç. Dr. Onur Aykaç ve sayın Dr. Öğr. Üyesi Yakup Yaşar hocalarıma da teşekkürlerimi sunarım.

Tez sürecimde yanımda olan, desteğini ve dostluğunu hiçbir zaman esirgemeyen sevgili arkadaşlarım Beyza Gençoğlu, Hatice Yarım, Havva Uğurlu, Merve Özel, Rumeysa Özmen ve Ümmügülsüm Yakan'a gönülden teşekkür ederim. Zor zamanlarımda yanımda oldular ve tez sürecimi kolaylaştırdılar. Ayrıca bu yolculukta sabırla, sevgisiyle ve anlayışıyla bana güç veren Kemal Kolcuoğlu'na özel bir teşekkürü borç bilirim. Varlığınız, benim için bu süreci daha kolay ve değerli kıldı.

Bütün hayatım boyunca benden sevgi ve desteğini hiç esirgemeyen, ne zaman düşsem beni kaldıran ve bana yol gösteren, hayattaki dayanağım abim Eyüp Güntürk'e çok müteşekkirim.

Son olarak çalışmamı, beni hayata büyük bir sevgi ve özveriyle hazırlayan rahmetli annem Ayşe Güntürk'e ithaf ediyorum. Bugünlere gelmemde en büyük pay sahibi olan anneme duyduğum minneti kelimelere dökmek güç olsa da, onun emeği ve sevgisi bu satırların arkasındaki en büyük kuvvettir. Bu sürecin tamamlandığını görememiş olsa da onun bana kazandırdığı azim ve değerler bu çalışmanın satırlarında yaşamaya devam edecektir.

Büşra GÜNTÜRK

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ	i
İÇİNDEKİLER.....	i
KISALTMALAR.....	iii
ÖZET	iv
ABSTRACT	v
GİRİŞ.....	1
1.BÖLÜM: SEMA KAYGUSUZ’UN HAYATI, ESERLERİ VE EDEBİ KİŞİLİĞİ6	
1.1. Sema Kaygusuz’un Hayatı.....	6
1.2. Sema Kaygusuz’un Eserleri.....	8
1.2.1. Ortadan Yarısından	8
1.2.2. Sandık Lekesi.....	9
1.2.3. Doyma Noktası	10
1.2.4. Esir Sözler Kuyusu.....	10
1.2.5. Yere Düşen Dualar	11
1.2.6. Üşüyen/Efsiri	12
1.2.7. Yüzünde Bir Yer	12
1.2.8. Karaduygun	14
1.2.9. Sultan ve Şair	15
1.2.10. Barbarın Kahkahası.....	15
1.2.11. Aramızdaki Ağaç.....	17
1.3. Sema Kaygusuz’un Edebi Kişiliği	17
2. BÖLÜM: POSTMODERNİZM	23
2.1. Postmodernizmin Tarihçesi	23
2.2. Postmodernizm Kavramı:	26
2.3. Postmodernizm ve Edebiyat	32
3.BÖLÜM: SEMA KAYGUSUZ’UN ESERLERİNDE POSTMODERN	
UNSURLAR.....	37
3.1. Kurmacanın Temel Unsurları ve Postmodernizm.....	38
3.1.1. Şahıs Kadrosu.....	38
3.1.2. Olay Örgüsü.....	66
3.1.3. Zaman.....	84

3.1.4. Mekân.....	94
3.1.5. Dil ve Üslup.....	110
3.1.6. Anlatıcı ve Bakış Açısı	121
3.2. Postmodernist Kurgu Unsurları.....	131
3.2.1. Türlerin Geçişliliği ve Çoğulculuk.....	131
3.2.2. Üstkurmaca.....	140
3.2.3. Metinlerarasılık	150
3.2.4. Tarihe Yönelme	218
3.2.5. Gerçeklik.....	228
2.6. Büyülü Gerçeklik	238
3.2.7. Oyun Kavramı.....	249
3.2.8. İroni	265
3.3. Biçim ve Dil Teknikleri.....	283
3.3.1. Otobiyografik Teknik	284
3.3.2. Geriye Dönüş Tekniği	289
3.3.3. Diyalog Tekniği.....	296
3.3.4. İç Diyalog Tekniği	300
3.3.5. Monolog Tekniği.....	301
3.3.6. Bilinçakışı Tekniği.....	305
3.3.7. Leitmotif Tekniği.....	308
SONUÇ	320
KAYNAKÇA.....	328
ÖZGEÇMİŞ	334

KISALTMALAR

YDD : Yere Düşen Dualar

YBR : Yüzünde Bir Yer

BK : Barbarın Kahakası

SL : Sandık Lekesi

DN : Doyma Noktası

ESK : Esir Sözler Kuyusu

ÇYK : Çatlak Yerlerin Kuyusu

YTZ : Yaprak ve Tüy Zamanı

NGY : Nehir'in Gelmediği Yer

ÇTE : Çöp Torbası Evren

KD : Kelebeğe Düşmeden

ÇEV : Çevirmen

ÖZET

Başlık: Sema Kaygusuz'un Eserlerinde Postmodern Unsurlar

Yazar: Büşra GÜNTÜRK

Danışman: Doç. Dr. Fatih ÖZDEMİR

Kabul Tarihi: 17. 06. 2025

Sayfa Sayısı: 333

Postmodernizme göre 19. yüzyılın sonları ve 20. yüzyılın başlarında gerçekleşen ekonomik, sosyal ve bilimsel gelişmeler neticesinde yeni bir dünya düzeni meydana gelmiştir. Bu dünya düzenine belirsiz, karmaşık, çoğulcu ve melez bir yapı hâkimdir. Postmodernizm, hayatın her alanını olduğu gibi edebiyatı da etkisi altına almıştır.

Bu bağlamda çalışmamızda Sema Kaygusuz'un eserlerinde görülen postmodern unsurlar incelenmiştir. Çalışmanın birinci bölümünde Sema Kaygusuz'un hayatından, eserlerinden ve edebi kişiliğinden bahsedilmiştir. İkinci bölümde postmodernizmin tanımı, tarihi ve etki alanları açıklanmaya çalışılmıştır. Tezin üçüncü bölümde ise Sema Kaygusuz'un eserleri temel kurgu özellikleri, postmodern kurgu özellikleri, biçim ve dil teknikleri açısından incelenmiştir. Eserler incelenirken her bir özelliğin postmodernizm ile olan bağlantısına dikkat edilmiştir.

Öncelikle Sema Kaygusuz'un söyleşileri, röportajları ve eserleri detaylıca okunmuştur. Daha sonra postmodernizm üzerine literatür taraması yapılmış ve belirlenen kaynaklar elde edilerek incelenmiştir. Bu süreçte en çok Jean-François Lyotard, Gilbert Adair, Gencay Şaylan, İsmet Emre ve Yıldız Ecevit gibi ünlü düşünürlerden yararlanılmıştır. Son olarak postmodernizmin edebiyata etkileri göz önünde bulundurularak edebi metinlerin kurgu özellikleri, araştırılmıştır. Bu noktadan sonra çalışmanın yazma aşamasına geçilmiştir. Tezde Sema Kaygusuz'un romanları, öyküleri, tiyatro oyunu ve anlatısı incelenmiştir.

Çalışmanın temel amacı, Kaygusuz'un eserlerinde görülen postmodern anlatım tekniklerinin, biçimsel çeşitliliğin ve yapısal çözülmesinin hangi düzlemlerde ortaya çıktığını ortaya koymaktır. Bu bağlamda, özellikle anlatı içindeki zaman-mekân kırılmaları, üstkurmaca öğeleri, anlatıcı çeşitliliği, metinlerarasılık ilişkileri, tarihle ve gerçeklikle olan bağlantıları ve kimlik/bellek temaları odak noktası yapılmıştır.

Bu çalışmada, Sema Kaygusuz'un, postmodern anlatı estetiğini sadece teknik bir tercih olarak değil, aynı zamanda kimlik, tarih ve hafıza ekseninde kurduğu derinlikli bir söylem alanı olarak kullandığı sonucuna varılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Postmodernizm, Sema Kaygusuz, Metinlerarası İlişkiler, Üstkurmaca, Gerçeklik.

ABSTRACT	
Title of Thesis: Postmodern Elements İn Sema Kaygusuz’s Works	
Author of Thesis: Büşra GÜNTÜRK	
Supervisor: Assoc. Prof. Fatih ÖZDEMİR	
Accepted Date:	Number of Pages:
According to postmodernism, a new world order emerged as a result of economic, social, and scientific developments in the late 19th and early 20th centuries. This world order is dominated by an uncertain, complex, pluralistic, and hybrid structure. Postmodernism has affected literature as well as every aspect of life. In this context, the postmodern elements seen in Sema Kaygusuz's works were examined in our study. In the first section of the study, the life, works, and literary personality of Sema Kaygusuz were mentioned. In the second section, the definition, history, and areas of influence of postmodernism were tried to be explained by making use of various thinkers. In the third section of the thesis, Sema Kaygusuz's works were examined in terms of basic fiction features, postmodern fiction features, form and language techniques. While examining the works, attention was paid to the connection of each feature with postmodernism. Primarily, Sema Kaygusuz's interviews, interviews, and works were read in detail. Then, a literature review was conducted on postmodernism, and the relevant sources were obtained and examined. In this process, famous thinkers such as Jean-François Lyotard, Gilbert Adair, Gencay Şaylan, İsmet Emre, and Yıldız Ecevit were mostly used. Finally, considering the effects of postmodernism on literature, the fictional features of literary texts were investigated. After this point, the writing phase of the study was started. Sema Kaygusuz's novels, stories, theater plays, and narratives were examined in the thesis. The main purpose of the study is to reveal the levels at which the postmodern narrative techniques, formal diversity, and structural dissolution seen in Kaygusuz's works emerge. In this context, the focus is especially on time-space ruptures in the narrative, metafictional elements, narrator diversity, intertextuality relations, connections with history and reality, and identity/memory themes. In this study, it was concluded that Sema Kaygusuz used postmodern narrative aesthetics not only as a technical choice but also as a profound field of discourse that she established on the axis of identity, history, and memory.	
Keywords: Postmodernism, Sema Kaygusuz, Intertextual Relations, Metafiction, Reality.	

GİRİŞ

Araştırmanın Konusu

18. yüzyılda gerçekleşen Rönesans ve Reform Hareketleri, Fransız İhtilali ve Sanayi İnkılabı gibi gelişmelerin sonucunda dinin otoritesi yıkılmış, skolastik düşüncenin yerini bilimsel düşünce almış, birey toplum karşısında önem kazanmış ve sosyalizm, kapitalizm, emperyalizm gibi yeni ideolojiler ve düşünce hareketleri ortaya çıkmıştır. Modernite, oluşumunun temelini atan bu olaylar neticesinde bilime ve sistematikliğe önem vermiş, bütüncül ve merkeziyetçi bir yaklaşım benimsemiş, bilimle açıklanamayan her şeyi metafizik kabul etmiştir.

19. yüzyılın sonlarına yaklaşıldığında teknolojik gelişmelerin hızlı ilerlemesi, savaşların yıkıcı etkilerinin artması ve bunun kitlelerce fark edilmesi, bilimin netlikten uzaklaşması gibi olaylar bilime olan güveni sarsmıştır. Bu süreçte özellikle Einstein, Heisenberg, Schrödinger, Kuhn gibi bilim insanlarının teorileri bilime olan güvenin sarsılmasında etkili olmuştur.

20. yüzyılın ortalarına doğru bilime olan güvenin sarsılmasıyla birlikte moderniteye olan güven de sarsılmış ve yeni bir dünya düzeni oluşmaya başlamıştır. Dünyanın bu yeni haline ise belirsiz, karmaşık, çoğulcu, melez ve tanımlanamaz bir yapı hâkimdir. Güven eksikliğinin yaşandığı bu dönemde modernitenin yerini yavaş yavaş postmodernite almaya başlamıştır.

Modernite ve postmodernitenin, sanata ve edebiyata yansımaları akım olarak değerlendirilmektedir. Bu akımlar ise modernizm ve postmodernizm olarak adlandırılmaktadır. Modernizmin etkilerinin hâlâ devam ettiği bir dönemde ortaya çıkan postmodernizmin tanımı, tarihçesi, günümüzde devam edip etmediği, sınırları ve içeri hakkında ortak bir kanıya varılamamıştır. Postmodernizm ve modernizm arasında geçen dönemi doğal bir geçiş süreci olarak değerlendiren düşünürler olduğu gibi postmodernizmin, modernizme tepki olarak doğduğunu söyleyen düşünürler de vardır. Konuyla ilgili Gencay Şaylan şöyle söylemektedir: “Bugünün entelektüel dünyasında büyük bir etkinlik ve popülerite kazanmış olan postlu tamlamalar, esas olarak bir aşma

durumunun betimlemesini yapmaktadır. Postmodern sözcüğü, modern olarak tanımlanan bir dönemin sonrasını, yani o dönemin aşılmasını ifade etmektedir” (Şaylan, 2009, s. 39-39).

En genel tabirle postmodernizm; 19. yüzyılın sonları ve 20. yüzyılın başlarında gerçekleşen sosyal, kültürel, ekonomik ve bilimsel gelişmelerin sonucunda ortaya çıkmış, 20. yüzyılın ortalarına doğru yaygınlık kazanmış akım, kuram ya da anlayış olarak açıklanabilir. Steven Best ve Douglas Kellner’e göre postmodernizm kelimesini ilk kez İngiliz ressam John Watkins Chapman, 1870 yılı civarında, Fransız izlenimci resminden daha modern ve avangard olduğu iddia edilen resim türünü tarif etmek üzere “postmodern resim”den söz etmiştir. (Best ve Kellner, 2011, s. 19). Önce resimde varlığını gösteren postmodernizm, kısa zamanda etkisini hayatın her alanında göstermiştir. 1950’lerde mimaride bir arayış dönemi başlamış ve postmodernizmin mimarideki temelleri atılmıştır. 1960’lardan sonra tekdüze ve evrenselci yapılar terk edilerek bireyselliğe, çok anlamlılığa, tarihsel bağlanmaya ve iç içe geçen karmaşık yapılar oluşturulmaya başlanmıştır. Postmodernizm, gün geçtikçe resimden mimariye, mimariden diğer sanatlarına ve nihayetinde edebiyata da sirayet etmiştir. Edebiyat gibi bilimsel kaygılardan uzak, objektiflikten çok sübjektifliğe dayalı, homojenlikten çok heterojenliğe yatkın durmasıyla öne çıkan bir sanat alanının postmodernizmi benimsemesi ve ifade etmesi zor olmamıştır.

Modernizm bilimsel, sistematik, evrenselci, bütüncül ve ilerlemeci bir düşünce sistemine sahiptir. Buna karşılık postmodernizm merkezsizliği, göreceliliği, belirsizliği, karmaşayı, çoğulculuğu ve melezleşmeyi ilke edinmiştir. Bu bağlamda postmodern kurgu yalnızca biçimsel bir dönüşümü değil, aynı zamanda ideolojik ve epistemolojik bir kırılmayı da temsil etmektedir. Gerek dünya edebiyatından gerekse de Türk edebiyatında etkisini göstermeye başladığı zamanlardan itibaren modern ve postmodern metinler arasında önemli farklılıklar oluşmuştur. Modern metinlerdeki merkezde bir kahramanın ve bir ana olay örgüsünün olduğu, zaman ve mekânın bütünlüğünü koruduğu akışkan kurgu postmodern metinlerde yıkıma uğratılmıştır. Postmodern metinlerde merkezde tek bir kişi ya da olay yoktur. Zaman, mekân, dil, anlatıcı ve bakış açısı parçalanmıştır. Gerçeklik görünenden ibaret değildir ve görecelidir. Yazar, metnini üstkurmaca, metinlerarasılık gibi yöntemlerle yeniden kurmaktadır.

Türk edebiyatında özellikle 1970-1980 sonrasında etkisini giderek artıran postmodern anlayış, yeni anlatı biçimlerinin gelişmesine, anlatıcı kimliğinin çoğullaşmasına, metinlerarasılığın yaygınlaşmasına, üstkurmacanın çeşitli yollarla oluşturulmasına ve hakikat ile kurmaca arasındaki sınırların muğlaklaşmasına zemin hazırlamıştır. Bu dönüşümün önemli temsilcilerinden biri olan Sema Kaygusuz, çağdaş Türk edebiyatının dikkat çeken yazarları arasında yer almaktadır. Yazar eserlerinde tarih, kimlik, bellek ve anlatı gibi temaları özgün bir kurgu yapısı içinde işlemiştir. Yazarın eserlerinde modernist geleneklerle hesaplaşan, anlatı disiplinlerini esneten ve okuyucuyla metin arasında dinamik bir etkileşim kuran anlatım stratejileri dikkat çekmektedir. Kaygusuz'un yazınsal evreni, çok katmanlı ve çoğulcu yapısıyla postmodern edebi yaklaşımın Türkiye bağlamındaki etkili örneklerinden biri olarak değerlendirilmektedir.

Araştırmanın Yöntemleri

Tez konusunun belirlenmesinden sonra Sema Kaygusuz'un dergilerdeki yazıları, söyleşi ve röportajları taranmıştır. Bu tarama esnasında Google, Dergipark, Academia gibi sitelerden yararlanılmıştır. Ayrıca YÖK-Tez'den, daha önce Sema Kaygusuz ve eserleriyle ilgili yapılan çalışmalara ulaşılmış ve bu çalışmaların kaynakça kısmından da yararlanılmıştır. Bu noktada en çok Leyla Yener'in *Sema Kaygusuz: Hikâyeden Romana* tezinden, Gülcan Küçükatalay'ın *Sema Kaygusuz'un Öykücülüğü Üzerine Bir İnceleme* tezinden, Muhammet Lütfi Güney'in *Sema Kaygusuz'un Romanlarında Yapı ve Tema* tezinden ve Mahfuz Kutlu'nun *Sema Kaygusuz'un Romanları Üzerine Bir İnceleme* tezinden faydalanılmıştır.

Postmodernizm konusu için sayın danışmanım Doç. Dr. Fatih Özdemir'in yönlendirmeleriyle ve literatür taramasıyla bir kaynak listesi oluşturulmuştur. Bu listede yer alan kaynaklar elde edildikten sonra okunup içlerinden en geniş kapsamlıların tekrar incelenmiştir. Bu konuda en çok Jean-François Lyotard, Jean Baudrillard, Gilbert Adair, Niall Lucy, Steven Best ve Douglas Kellner, Gencay Şaylan, İsmet Emre ve Yıldız Ecevit gibi isimlerden yararlanılmıştır. Daha önce postmodernizm üzerine çalışılan tezlere YÖK- TEZ'den ulaşılarak kaynakça bakımından faydalanılmıştır. Bu noktada ise en çok yüksek lisans tezi olarak Bilal Kas'ın *Mine Söğüt'ün Romanlarında Postmodern Unsurlar* tezinden, Gülendam Nazlıcan Kalem'in *Yekta Kopan'ın Eserlerinde*

Postmodern Unsurlar tezinden ve Fatma Atay'ın *Necip Tosun'un Öykülerinde Postmodern Unsurlar ve Varlık Algısı* tezinden yararlanılmıştır. Ayrıca doktora tezi olarak da *Bilge Karasu'nun Eserlerinde Postmodern Unsurlar* başlıklı tezinden faydalanılmıştır.

Tezin son bölümünde kurgusal incelemeler için Kubilay Aktulum ve Hakan Sazyek'in kitaplarından yararlanılmıştır.

Bu bağlamda hazırlanan tez çalışması, *Sema Kaygusuz'un Eserlerinde Postmodern Unsurlar* başlığını taşımakta ve üç ana bölümden oluşmaktadır. *Sema Kaygusuz'un Hayatı, Eserleri ve Edebi Kişiliği* başlıklı birinci bölümde, Kaygusuz'un edebi kişiliğini temellendirebilmek amacıyla yazarın hayatı, eserleri ve yazınsal eğilimleri incelenmiştir. Bu bölümde ayrıca Kaygusuz'un edebiyat dünyasına hangi sosyo-kültürel bağlamda dâhil olduğu, eserlerinde sıklıkla ele aldığı temalar ve bu temaların işleniş üzerinde durulmuştur. Böylece, yazarın düşünsel ve sanatsal eğilimi bağlamında eserlerinin genel hatları incelenmiştir.

Tezin ikinci bölümü *Postmodernizm*'de çalışmanın kuramsal çerçevesi oluşturulmuştur. Bu kapsamda postmodernizmin tarihsel gelişimi, kavramsal temelleri ve edebiyat bağlamdaki tanımı farklı düşünürlerin perspektiflerinden hareketle ele alınmıştır. Jean-François Lyotard'ın "büyük anlatıların sona ermesi" yaklaşımı, Terry Eagleton'ın postmodernizm eleştirisi, Niall Lucy'nin postmodernizmin kültürel kodlarına dair yorumları, Gilbert Adair'in anlatı çözümlemeleri ile bir arada değerlendirilerek, postmodernizmin edebiyata nasıl nüfuz ettiği açıklanmıştır. Bunun yanında, yerli kaynaklara da başvurularak Gencay Şaylan'ın postmodern toplum çözümlemeleri, İsmet Emre'nin postmodernizme yaklaşımı ve Yıldız Ecevit'in anlatı çözümlemeleri de dikkate alınmıştır. Bu bölüm, postmodern anlatıların anlaşılması için teorik bir zemin oluşturmayı hedeflemektedir.

Sema Kaygusuz'un Eserlerinde Postmodern Unsurlar başlıklı üçüncü ve son bölüm ise tezin esas inceleme alanını teşkil etmekte olup, Sema Kaygusuz'un eserlerinin postmodern kurgu bağlamında çok boyutlu bir çözümlemesini içermektedir. Bu bölüm üç alt bölüme ayrılmıştır. Birinci alt bölümde "Temel Kurgu Unsurları ve Postmodernizm" başlığı altında şahıs kadrosu, olay örgüsü, zaman, mekân, dil ve üslup,

anlatıcı ve bakış açısı postmodernizm bağlamında açıklanmıştır. İkinci alt bölümde “Postmodernist Kurgu Unsurları” başlığında türlerarası geçişlilik ve çoğulculuk, üstkurmaca, metinlerarası ilişkiler, tarihi unsurların kullanımı, gerçekliğe bakış, büyülu gerçekçilik, oyun kavramı ve ironi açıklanmıştır. Üçüncü alt bölümde ise “Biçim ve Dil Teknikleri” başlığı altında otobiyografi tekniğı, geriye dönüş tekniğı, diyalog tekniğı, iç diyalog tekniğı, monolog tekniğı, bilinçakışı tekniğı ve leitmotif tekniğı açıklanmıştır.

Tezin üçüncü bölümünde yer alan kurgu teknikleri çerçevesinde Sema Kaygusuz’un *Yere Düşen Dualar*, *Yüzünde Bir Yer*, *Barbarın Kahkahası*, *Sultan ve Şair*, *Karaduygun*, *Ortadan Yarısından*, *Sandık Lekesi*, *Doyma Noktası* ve *Esir Sözler Kuyusu* kitapları temel alınmıştır. Bu eserlerdeki yapı-bozumcu yaklaşımlar, anlatıcı bakış açılarındaki çeşitlilik, zaman ve mekân algısındaki kırılmalar, metinlerarasılık stratejileri, üstkurmaca teknikleri, mitolojik ve kültürel göndermeler, kimlik inşası ve bellek temsilleri gibi unsurlar irdelenmiştir. Ayrıca, söz konusu eserlerde biçim ve dil tekniklerinin postmodernizm bağlamında nasıl bir dönüşüm geçirdiğı, kurgu ile gerçeklik arasındaki sınırların nasıl silikleştirildiğı ve okuyucu pozisyonunun nasıl yeniden tanımlandığı gibi sorulara yanıt aranmıştır. Anlatı içindeki metin-içi kurmaca öğeleri, üstkurmaca, parodi, pastiş gibi postmodern tekniklerin kullanımı detaylı biçimde analiz edilmiştir.

Araştırmanın Amacı ve Önemi

Bu kapsamlı çözümlemelerle birlikte, tez çalışmasının temel amacı; Sema Kaygusuz’un eserlerinde postmodern anlatım biçimlerinin ne şekilde vücut bulduğunu ortaya koymak, bu biçimlerin hem bireysel hem de toplumsal anlamda nasıl bir söylem alanı oluşturduğunu tartışmaya açmak ve nihayetinde çağdaş Türk edebiyatı içinde Kaygusuz’un özgün konumunu kuramsal düzlemde temellendirmektir. Böylece hem edebi inceleme disiplini açısından katkı sunmak hem de postmodernizmin Türk edebiyatındaki temsil biçimlerini sorgulayıcı ve analitik bir bakışla değerlendirmek amaçlanmaktadır.

1.BÖLÜM: SEMA KAYGUSUZ’UN HAYATI, ESERLERİ VE EDEBİ KİŞİLİĞİ

1.1. Sema Kaygusuz’un Hayatı

Sema Kaygusuz, 29 Ağustos 1972’de Samsun’da dünyaya gelmiştir. Annesi Selanik göçmeni Sebahat Hanım, babası Dersim kökenli Yusuf Bey’dir. Babasının subay olması nedeniyle ilk ve orta öğretimini Gaziantep, Kars ve İzmir’de tamamlamıştır. Lisans eğitimini 1994 yılında Ankara Gazi Üniversitesi İletişim Fakültesi’nde Halkla İlişkiler bölümünde bitirmiştir. Yazar, Ankara’da lisans eğitimini bitirdikten sonra İstanbul’a yerleşmiştir. İstanbul’a yerleşene kadar çeşitli şehirlerde yaşayan Kaygusuz, gezgin hayatını ve bu hayatın kişiliğine etkisini Burcu Aktaş ile yaptığı söyleşisinde şöyle dile getirmiştir:

“Biz, babamın görevi nedeniyle neredeyse her üç yılda bir yer değiştiren bir aileydik. Dolayısıyla çok değişik iklimlerde yaşadım. En çok iklim değişikliklerinden etkilendim. Doğa ile olan ilişkimde bu değişimlerin etkisi vardır herhalde. Doğanın değişken ritimlerini keşfettim. Gelibolu’da yüzerken yunuslar burnumun dibindeydi, her yer akasyalarla kaplıydı. Sonra birdenbire Sarıkamış... Dağ, uluyan kurtlar, çam ormanları, kar, kardan yüzü kızarmış ve kırışmış, erkenden yaşlanmış çocuklar, tezekten damları olan evler... Sonra Antep... 40 derece sıcak, asfalt ayaklarımıza yapışıyor, fıstık ağaçları, refah, zenginlik, ağız tatları, kadın hayatı, erkek hayatı... Derken Girne, evin balkonuna vuran dalgalar, sonra Ankara, tutuk bir bozkır yaşamı ve daha bir sürü yer. Müthiş bir değişim. Dil değişiyor, üslup değişiyor, anlatım değişiyor. Bu ani şoklar beni insana çekmiş olmalı” (Aktaş, Aktaran Güney 2020, s. 9).

TRT’nin *Genç Kalemler* adlı programının girişinde de Kaygusuz için şu ifadeler kullanılmaktadır: “1972 yılında Samsun’da doğdu. Türkiye’nin bütün bölgelerinde yaşadı. Değişik kırlarda dolaştı. Gül yaprağı yiyerek büyüdü. Elini attığı her işi başarabilme potansiyeli olan zekâ ve heyecana sahip” (Yılmaz, 2006).

Yazmaya küçük yaşlarda başlayan Sema Kaygusuz, lise yıllarında öykü türüne merak salmıştır. Üniversite yıllarında radyo oyunu, tiyatro ve koreografi ile ilgilenmiştir.

Ayrıca bu yıllarda reklam ajanslarında reklam yazarlığı yapmış, İngiliz Kültür Merkezi'nde tiyatro ve Hacettepe Üniversitesi'nde dans dersleri almıştır.

Sema Kaygusuz, ilk öykülerini *Adam Öykü*, *Varlık*, *Düşler Öyküler* gibi dergilerde yayımlamıştır. 1994 yılında beşinci öyküsünü yayımladıktan sonra *Varlık* dergisinin verdiği *Yaşar Nabi Nayır Gençlik Ödülü*'nü Nurdan Beşergil ile paylaşmıştır. 1996 yılında *Gençlik Kitapevi Ödülü*'nde ikinci olmuştur. 1997'de ilk öykü kitabını *Ortadan Yarısından* adıyla yayımlamıştır. 2000'de *Sandık Lekesi* adıyla ikinci öykü kitabını yayımlayan yazar, aynı yıl bu kitabıyla *Cevdet Kudret Edebiyat Ödülü*'nü kazanmıştır. Daha sonra 2002'de *Doyma Noktası* ve 2004'te *Esir Sözler Kuyusu* adlı hikâye kitaplarını okuyucuya sunmuştur. Öykü yazmaya dört yıl ara veren Kaygusuz, 2008 yılında yayımlamadığı birkaç öyküsünü ve diğer öykü kitaplarından seçtiği bazı öykülerini Türkçe – Kürtçe iki dilli olarak yazdığı *Üşüyen/Efsiri* adı altında yayımlamıştır.

Kaygusuz, ilk romanını 2006 yılında *Yere Düşen Dualar* adıyla okuyucuyla buluşturmuştur. Edebiyat çevresi ve okurlarca büyük ilgi gören bu roman çeşitli dillere çevrilmiş, yazarına Fransa'dan iki ödül ve *Balkanika Edebiyat Ödülü*'nü kazandırmıştır. Romanın İsveççesi 2009 yılında Ersatz Yayınevi tarafından yayımlanmıştır. Bu vesile ile Ersatz Yayınevinin ilk Türk yazarı Sema Kaygusuz olmuştur. 2009'da ikinci romanı *Yüzünde Bir Yer*'i yayımlayan yazar, 2011'de bu eseriyle Avusturya KulturKontakt kurumu tarafından onurlandırılmıştır. 2015 yılında son romanı *Barbarın Kahkahası*'nı yayımlamış ve bu romanıyla da 2016'da *Yunus Nadi Roman Ödülü*'ne layık görülmüştür.

2012 yılında *Karaduygun* isimli anlatı türündeki kitabını yayımlayan Sema Kaygusuz, aynı yıl bu eseriyle Almanya'nın saygın ödülllerinden sayılan Literaturpreis'a aday gösterilmiştir. 2013 yılında ilk ve tek tiyatro oyunu olan *Sultan ve Şair*'i okuyucuların beğenisine sunmuştur.

2003 yılında on beş öykücünün katkısıyla hazırlanan *Fırat'a Karışan Öyküler* isimli ortak kitap projesinde yer almıştır. Ayrıca *On Üç Büyülü Öykü*, *Âşık Öyküler*, *İstanbul Hikâyeleri*, *Öyküler Anlatılsın*, *Gece Öyküleri* ve *Murathan Mungan'ın Seçtikleriyle Bir Dersim Hikâyesi* gibi derlemelerde de öyküleri vardır. Yazar, 2007 yılında araştırma-

inceleme yazılarının yer aldığı *Öbür Yanım* kitabını yayımlamış, 2016 yılında bu kitabıyla *Rücket Ödülü*'nü kazanmıştır. 2019'da düzyazılarını derlediği *Aramızdaki Ağaç* kitabını yayımlamıştır. Aynı yıl Deniz Gündoğan İbrişim ile birlikte editörlüğünü yaptığı ve on dört yazarın da katkıda bulunduğu *Gaflet - Modern Türkçenin Cinsiyetçi Sinir Uçları* kitabını çıkarmıştır.

Sema Kaygusuz, öykü, roman, oyun, inceleme gibi çeşitli edebî türlerinin yanı sıra senaryo metni de yazmıştır. 2009'da yönetmenliğini Yeşim Ustaoglu'nun yaptığı *Pandora'nın Kutusu* filminin senaristliğini filmin yönetmeni ile birlikte üstlenmiştir. 2010'da Nezahat Gündoğan ve Kazım Gündoğan'ın hazırladığı *Dersim'in Kayıp Kızları: İki Tutam Saç* belgeselinin içeriğini üretmiştir. 2022 yılında Gülay Batur, Yıldız Bayazıt, Sıla Bayazıt ve Esen Bayazıt ile birlikte *Huysuz Virjin* filminin senaryosunu yazmış, aynı yıl Yıldız Bayazıt ile *Bergen* filminin senaryosunu kaleme almıştır.

2010 yılını Berlin'de, Almanya DAAD Kültür Programı davetlisi olarak geçiren Sema Kaygusuz, son dönemde öykülerini ve yazılarını *Adam Öykü*, *Varlık*, *Kitap-lık*, *Düşler Öyküler*, *Kafa*, *Keçi*, *Adam Sanat*, *Birikim* ve *Vogue* gibi dergilerde yayımlamaktadır.

1.2. Sema Kaygusuz'un Eserleri

1.2.1. Ortadan Yarısından

Sema Kaygusuz'un ilk öykü kitabıdır. 1997 yılında Can Yayınları tarafından basılmıştır. On dört öyküden oluşan kitaptaki öyküler sırasıyla şunlardır: *Üşüyen*, *Siyah Top*, *Dilenci*, *Televizyon Çocuklarım*, *Çöp Torbası Evren*, *Azrail*, *Çitlembik Yiyen Ölümler*, *Sarhoş*, *Bir Dolmuş Şoförü Sevmiştim*, *Nehir'in Gelmediği Yer*, *Hediyeler*, *Düş Kentinin Kuşları*, *Koza*.

Genel olarak ölüm teması üzerine yazılmış öykülerin bulunduğu kitabın yayımlanmasında, yazarın arkadaşı Figen Şakacı'nın katkısı vardır. Can Yayınlarının o dönemki editörlerinden Erdal Öz'ü tanıyan Figen Şakacı, ilk kitap dosyasını sunması için Kaygusuz ile Öz'ü tanıştırmıştır. Sema Kaygusuz, *Ortadan Yarısından* kitabını ilk kez okuyucuyla buluşturduğunda neler hissettiğini ve bu kitabıyla ilgili düşüncelerini şöyle dile getirmektedir:

“İlk kitabım *Ortadan Yarısından* yedi yıl önce yayımlandığı gün, içimi tuhaf bir hüznün kaplamıştı. Kapağında bir yaprak kesiti olan kitabı elime aldığımda, uzun bir süre sessizleşmiş, yayınevi yöneticilerini epey şaşırtmışım. Galatasaray’dan Gümüşsuyu’na gelinceye değin, sersemlemiş bir halde yürüyerek onlarca insana çarpmış, üstüme gelen otomobillerle burun buruna kalmışım. Ne bir sevinç vardı içimde, ne de heyecan. Yazmayı öğreneli beri, kendi kendime hep yazı yazmışım. Beni ‘dışarıdan’ yalıtın durmaklığımın, satışa hazır bir nesneye dönüştüğünü görmek basbayağı üzmüştü beni. Uzun bir süre kitapçılara adım atmadım. Çünkü yazılarım, az da olsa bir teşhir işlevi yüklenmiş, kargacık burgacık el yazımla biçimlendirdiğim kişisel haritamı, yine kendi ellerimle bir dikdörtgene biçimlemişim. Gizli bir alanda gerçekleştirdiğim, kendimce en büyük hakkım olan tekillik, artık son bulmuştu. Şimdi o kitabı elime aldığımda içinde yer alan kimi özentili öyküleri okudukça, yedi yıl önceki anlamsız sıkıntım bugüne dair bir kehanet mi acaba, diye düşünmeden edemiyorum. Bugünkü anlayışıma uç veren öyküleri saymazsak, *Ortadan Yarısından* bir haberci kitap olma özelliğinin ötesine geçemiyor” (Kaygusuz, 2017, s. 10-11).

İlk baskısından başka baskısı yapılmayan *Ortadan Yarısından* kitabındaki bazı öyküler, Kaygusuz tarafından diğer öykü kitaplarının içinde yeniden okuyucusuyla buluşturulmuştur.

1.2.2. Sandık Lekesi

Yazarın ikinci öykü kitabıdır. 2000 yılında Doğan Yayınevi tarafından basılmıştır. Kitapta yer alan on üç öykü sırasıyla şunlardır: *Ortadan Yarısından*, *Tacettin*, *Elif’in E’si*, *Engereğin Oğlu*, *Kadın Sesleri*, *Oğul*, *Sarhoştuk Yıldızların Altında*, *Sarı*, *Yülerzik*, *Aşkâr*, *Selametle Kalın Hanımefendi*, *Küllük ve Kışlangıç*.

Kitapta yer alan öykülerin geneline bakıldığında ölüm, ayrılık, ihanet, ataerkil toplumda yaşam ve doğa gibi temaların işlendiği görülmektedir. Kaygusuz, kitabında yer alan öykülerini şöyle anlatmaktadır:

“İçerde olanla dışarıda olan arasındaki tek fark, dışarıdakinin yıkanabilir, ütülenebilir, onarılabilir olmasıdır. Oysa sandıktaki, yıllar içinde koyulaşan lekesiyle öylece durur; söylememek için içimizde gizlediğimiz bir sözcük kadar soylu, anlamlı ve ağırdır. O lekenin varlığına her ne kadar içerlesek de, onu yok

sayamayız. Her ne kadar istemesek de katlaya katlaya sandığa yerleştirdiğimiz ‘insanlık halleri’ni anımsamak zorundayız. Sandıkta ne olduğunu sezinlese de, onu dışarı çıkarmanın tek yolu başka birinin kapağı açmasıdır. Biri karşımızda vicdan gibi durmalı. Öyle biri mutlaka vardır. Çünkü biz, dünyaya kendimizi tanıtmak için geldik” (Öktülmüş, 2000, s. 62).

1.2.3. Doyma Noktası

2002 yılında yayımlanan kitap dokuz öyküden oluşmaktadır. Öyküler sırasıyla şöyledir: *Sandık Lekesi, Şeftali, Kılçık, Yaprak ve Tüy Zamanları, Çatlak Yerlerin Kuyusu, İnsan Dipleri, Çalıntı Yürekler, Sülün ve Çöpçüler.*

Yazarın ilk kitaplarına nazaran öyküleri arasında en çok tema bütünlüğü bulunan kitabıdır. Açlık, susuzluk, doyumsuzluk ve kadın gibi temalarını işlediği kitabı için Sema Kaygusuz şu açıklamayı yapmıştır:

“‘Kılçık’ı, ‘Yaprak ve Tüy Zamanları’nı, ‘Şeftali’yi yazdıktan çok sonra her birinde yeme edimi olduğunu gördüm. Farkına varmaksızın bunu çok düşündüğümü anladım. Açlığın yalnız yemeğe değil her şeye karşı duyulduğu gibi basit bir önermeden çıktı her şey. Öyle varlıklar ki tok olduğumuz anları umursamıyoruz. Çıkış noktam, tükenmeye, çiğnenmeye, yutmaya dair bir yönelimimizin olması değil; kişilerin kendi duygusal açlığıyla hesaplaşmaya girip girmediğidir. Öykülerin her biri, duygusal açlıklarımızı hissedip hissetmediğimizi soruyor” (Uludağ, Aktaran Yener 2010, s. 38).

1.2.4. Esir Sözler Kuyusu

Kaygusuz’un küçük yaşlarda yazdığı öykülerinin derlemesinden oluşan kitabıdır. 2004 yılında okuyucusuyla buluştuğu kitabında on üç öykü bulunmaktadır. Bu öyküler sırasıyla şunlardır: *Esir Sözler Kuyusu, Yüzeysel Şeyler, Üzüntü Avcısı, Sessizlikler, Kayıp, Soyunuk, Sokak Kadını, Sen Çalmadan Önce, Yılanlar, Gölde, Zilşan’ın Ayakları, Bir Dolmuş Şoförünü Sevdim ve Üşüyen.*

Sema Kaygusuz, kitabın başında “İlksöz” başlığıyla edebiyat poetikasına ve diğer eserlerine dair bazı bilgilere yer vermiştir. Yazar, bu İlksöz’de *Esir Sözler Kuyusu*’nun tanıtımını ise şöyle yapmıştır:

“Az sonra okuyacağınız Esir Sözler Kuyusu’nun bir bölümü, ilkençlik çağında, okunaksız bir elyazısıyla güncelere yazdığım; bir bölümüyse dergilerde yayımlanıp kitaplaşmamış ve ilk kitapta yayımlanmış bazı öykülerden oluşuyor. Cümle bozukluklarını düzeltmek ve fazlalıkları atmak dışında, sözcük seçimlerine, tekrarlara ve şimdi tercih etmeyeceğim sözdizimlerine müdahale etmeden yayıma hazırladım Esir Sözler Kuyusu’nu. Kısacası hiçbir son dönem öyküm değildir”
(Kaygusuz, 2017, s. 12).

1.2.5. Yere Düşen Dualar

2006 yılında Doğan Kitap tarafından yayımlanan eser, Kaygusuz’un ilk romanıdır. “Üzüm” ve “Altın” başlıklı iki ana bölümden oluşmaktadır. Her iki bölüm de on dokuz alt bölüme ayrılmaktadır. Alt başlıklar, birinci bölümde isimlendirilirken ikinci bölümde numaralandırılmıştır. “Üzüm” bölümünde yer alan alt başlıklar sırasıyla şunlardır: *söylenti, dokunuşlar, ahtapotun oğlu, üzüm yağmacısı, Galenos, zehir, Lodos Kitaplığı, tenin üzgünlüğü, Yakup, biçimler, Latife Keşal, eşkina, şom, demirbüken, Mercan, dağ yokluğu, gam, çağrı ve merhamet.*

Romanın ilk bölümünde bir adada sıkışıp kalan Leylan’ın hikâyesi anlatılmaktadır. Yalnızlık, iletişimsizlik, kopuş, yabancılaşma, toplumsal çöküş gibi temalar etrafında ada hayatının anlatıldığı bu bölümde sadece insanın insanla değil insanın doğayla ilişkisine de sıkça değinilmiştir. İkinci bölüm ise Leylan’ın babasına anlattığı bir hikâyeden oluşmaktadır. Bu hikâyede sağ gözü olmayan bir çocuk babası öldükten sonra annesiyle yaşadıkları yerden kaçmak zorunda kalır ve başlarına birtakım masalsı olaylar gelir. İkinci bölümde anlatılan olaylar ile birinci bölümde anlatılan Leylan’ın hayatı arasında kesişim noktaları bulunmaktadır.

“Edebiyat çevrelerinde büyük beğeniyle karşılanan bu roman, Vatan gazetesinin 2006 yılında yaptığı araştırmada son 25 yılda Türkçe yazılan en iyi 10 romandan biri olarak gösterilmiştir. Roman, Paris - INALCO’da (Doğu Dilleri ve Medeniyetleri Ulusal Enstitüsü) 2007 öğretim yılında Türkçe edebi çeviri dersinde, Göttingen Üniversitesi’nde ise “Modern Türkçenin Edebiyata Yansıması” konulu bir dizi seminerde incelenmiştir” (Kutlu, 2019, s. 8).

Kaygusuz, Fatih Altuğ ile yaptığı röportajında ise *YDD* romanını tanımlarken şu ifadeleri kullanmıştır:

“Doğa dediğim şey sadece doğa değildir belki. Atomda olmaktır. Zerrede bir olup tende farklılaşmak... Bu iki hal arasındaki boşluğa boşluk değil de açıklık olarak baktığımız anda karşımıza şiir çıkıyor. Özellikle yazı demiyorum, özellikle şiir diyorum. Yere Düşen Dualar da bu bağlamda kendi şiirini arayan bir yazıydı. Baktığı her şeyin yerine kelime koyan, koyamadığından susan bir yazı. Ben o romanı örümceğin, atın, kar tanesinin yerine de yazdım. Farklara açıklığı biraz da bundandır. Bütün kusuru ve iticiliği de bu yüzden. O kitap kendi roman oluşunu olan metindir bence” (Altuğ, 2016, s. 274).

Roman, yayımlandığı günden itibaren hem ilgi görmüş hem de birçok eleştiriye maruz kalmıştır. Kaygusuz, şu sözleriyle romanının arkasında durmaktadır:

“Şunu da söyleyeyim, bir süre sonra ilk romanımla tehdit edildim. Bundan ötesini yazamayacağımı suratıma karşı söyleyen bile oldu. Hâlbuki o biricik bir metin. Gözümü karartarak yazmıştım onu. Onun yeri çok başka. Bir daha tekrarlanmamalı. Bundan sonra yazacaklarımı Yere Düşen Dualar’la değil kendimle hizalıyorum” (Alpan ve Gümüş, 2009).

1.2.6. Üşüyen/Efsiri

2008 yılında Lis Yayınevi tarafından yayımlanan Sema Kaygusuz’un bu eserinde, diğer kitaplarından seçtiği öyküleri yer almaktadır. Eser, Türkçe – Kürtçe iki dilli bir kitaptır. Kitabın içinde yer alan öyküler şunlardır: *Esir Sözler Kuyusu, Ortadan Yarısından, Gölde, Yılanlar, Kılçık, Sessizlikler, Çalıntı Yürekler, Oğul, İnsan Dipleri* ve *Yülerzik*.

1.2.7. Yüzünde Bir Yer

2009 yılında yayımlanan eser, Sema Kaygusuz’un ikinci romanıdır. İlk olarak Doğan Kitap tarafından basılmıştır. “Tüh” ve “Ah” başlıklı iki ana bölümden oluşmaktadır. Romanın ana kahramanı, ismi belirtilmeyen genç ve fotoğrafçı bir kadındır. Roman boyunca bir iç ses ile diyalog halinde olan başkahraman, Hızır ve incir motifleri etrafında konuşmalar yapar. İnanç, utanç, suçluluk, sürgün olma hâli gibi temalar roman boyunca işlenir.

Sema Kaygusuz, 2012 yılında *YBY* romanına “İncir Lisani” başlığıyla bir önsöz yazmıştır. Bu önsözde babaannesinden, babaannesinin inancından, 1938 Dersim olaylarının insanlarda bıraktığı izlerden ve romanını yazma amacından bahsetmiştir. Hızır ile babaannesinin ilişkisinden doğan bir roman yazdığını belirten Kaygusuz, önsözünde bu eserini yazma niyetini şöyle açıklamıştır:

“Son olarak, Yüzünde Bir Yer’i sadece Türkçe değil, ağıt yakan herkesin diline niyetlenerek yazdığımı söylemek isterim. Uygarlıklar boyunca baştan çıkarıp aynı anda mahveden, zehirleyen ve şifa veren, cezbisine kapılanlara ürküntü salan, kralların, firavunların, padişahların sofrasına bir mücevher gibi sunulan kardeşime bakarak, incir ağacından devşirdiğim incir lisaniyla da yazmaya niyetlendim. Onun kıskançlık uyandıran serüveninden ve dirimsel gücünden yazıya pay ayırmak için. Diyeceğim, bu roman boyunca hem katliamdan sağ çıkmış bir babaanneydim, hem torun, hem Hızır, hem de sayısız çekirdeği olan incirdim. Aslında her birimiz birbirini yazdı” (Kaygusuz, 2012).

Yazar, Seval Şahin’in Açık Radyo’da yaptığı *Günün ve Güncelin Edebiyatı* programına konuk olmuştur. Üç bölümden oluşan programın birinci bölümünde *Yüzünde Bir Yer* romanının aslında ataya duyulan bir öfke ama aynı zamanda da atayı iyileştirmekle ilgili bir metin olduğunu (Şahin, 2016) vurgulamıştır. Öfkeyi ve iyileştirmeyi aynı anda bünyesinde barındıran eser, okurları tarafından hem eleştiri hem de övgü toplamıştır. Romana yapılan eleştirilerden biri Özdemir İnce’nin Hürriyet Gazetesi’nde yazdığı *Dersim Edebiyatı* başlıklı yazısıdır. Özdemir İnce, bu yazısında Dersim İsyanını şöyle tanımlamıştır:

“Osmanlı döneminin askere gitmeyen, vergi vermeyen, komşu köy, kaza, ilçe ve kentleri talan eden, kaçakçılıkla geçinen Dersim’in isyanlarını, eşkıya çapulculuklarını bir yana mı bırakalım? 1937 isyanının nedeni de aynı eşkıyalık anlayışıdır. Ayrıca Koçgiri ve Şeyh Sait isyanları gibi siyasal tarafı da vardır” (İnce, 2009).

İnce, bu tanımlı doğrultusunda da Sema Kaygusuz ve romanı ile ilgili de şunları söylemiştir:

Dedelerin, ninelerin, nenelerin anlattıkları “nylon tarih” üzerine bina edilen yazınsal yapılara güvenemem. Anı okumak daha kolay: Anlatılanların tersinin de mümkün olduğunu düşünürüm. Bu nedenle, genç bir yazar hanımın (hanımların) bu tür konularda yazdıkları yazınsal (edebi) yapıtları okumam, okumaya vaktim yoktur. Ancak, kendileriyle yapılan söyleşileri mutlaka okurum ve zihniyetlerini öğrenirim” (İnce, 2009).

Romana siyasi bir yönden yaklaşan Özdemir İnce’nin aksine bazı eleştirmenler romanın politik değil poetik açıdan değerlendirilmesi gerektiğini savunmuşlardır. Sema Kaygusuz’un sadece Dersim olaylarına değil kültürel belleğimizde yer alan birçok olaya atıfta bulunduğunu, tarihi olayların dışında halk kültürü unsurlarını ve mitolojiyi harmanladığını ve bunu yeni bir dille yaptığını söylemişlerdir. Pakize Barışta, düşüncelerini şöyle ifade eder:

“Sema Kaygusuz, Yüzünde Bir Yer adlı yeni romanında, gelmiş geçmiş neredeyse tüm zamanların kelamının izini kazıyor belleğimize. Yüzünde Bir Yer, gayri resmi tarihlerin bir tıpkıbasımı gibi; acının tarihi, eziyetin tarihi, umudun tarihi; tüm duyguların, arkeolojisi yapılmış tüm davranışların sırrını açıklayan bir gayya kuyusu envanteri bir yazı. Sema Kaygusuz, bize yazı aracılığıyla bir şeyleri dayatmadan, yol göstermeden ve bilgelik taslamadan taze bir dille işaretliyor sadece” (Barışta, 2009, s. 11).

YBY romanında Dersim olaylarının dışında etkin olan iki tane de motif bulunmaktadır: Hızır ve İncir. Sema Kaygusuz’un babaannesinin inancında önemli bir yeri olan Hızır, roman boyunca fotoğrafçı genç kadınla sürekli etkileşim içindedir. Kimi zaman genç kadında bir iç ses olarak belirir kimi zaman ise farklı insanların kılığında genç kadının karşısına çıkar. Romanda incir ise hem doğanın bir unsuru olarak hem de feminist açıdan ele alınır. Çoğunlukla kadınla olan benzerliği üzerinden incir motifini görürüz.

1.2.8. Karaduygun

Yazarın 2012 yılında okuyucusuyla buluşturduğu *Karaduygun* kitabı anlatı türünde bir eserdir. Eser iki bölümden oluşmaktadır. Bölümler ana başlıklarla birbirinden ayrılmamakta olup karışık sıralanmıştır. Kitaptaki bir bölüm Sema Kaygusuz’un, şair Birhan Keskin ile olan anıları ve onun hakkındaki izlenimlerini içermektedir. Diğer

bölüm ise bağımsız hikâyelerden oluşmaktadır. Birhan Keskin ile ilgili olan hikâyeler Romen rakamları ile bağımsız hikâyelerden ayrılmıştır. Yazarın bağımsız hikâyelerinin isimleri ise kitabın içindekiler kısmında belirtilmiş olup metin içinde ayrıca başlık olarak belirtilmemiştir.

Kitapta yer alan bağımsız hikâyeler şunlardır: *Çağrılan Musa, Köpek Çağı, Adak, Musallat, Birkaç Kişi, İki Değişik Lokma ve Kelebeğe Düşmeden*. Ayrıca bu bölümlerin isimleri, kendinden bir önceki bölümlerin içinde italik olarak da geçmektedir.

Sema Kaygusuz, *Karaduygun* kitabında bir yandan iç içe geçmiş hikâyelerle yeni bir tür denemesi yaparken diğer yandan da *Gilgamiş* mitini yeniden yorumlamıştır.

1.2.9. Sultan ve Şair

Sema Kaygusuz'un ilk ve tek tiyatro oyunudur. 2013 yılında yayımlanan eserde dört sahne vardır. Oyundaki asıl olaylar Galata Köprüsünde balık tutmakta olan Yüksel Sorgun isimli şair ile onun yanına gelen bir adamın arasında geçmektedir. Günümüzde yaşanan bu olaylarda şairin yanına gelen adam her sahnede kılık değiştirir ve bir padişah olarak şairle hesaplaşmaya gelir. Sahnelerde, farklı yüzyılları ve bu yüzyılların despot padişahları ile onlara başkaldıran şairleri arasında geçen vakaları canlandırmaktadır.

Oyunda sultan olarak Endülüslü Abbasi Meliki El Mutemid, Abbasi Halifesi Muktedir Billah ve Fatih Sultan Mehmet gibi isimlere atıfta bulunulmuştur. Şair olarak ise İbni Ammâr, Hallac-ı Mansur ve Şair- i Hurufî'nin isimleri geçmektedir.

1.2.10. Barbarın Kahkahası

Yazarın üçüncü ve son romanıdır. 2015 yılında okuyucusuyla buluşan romanda yirmi beş bölüm bulunmaktadır. Bölümlerin başlıkları sırasıyla şöyledir: *Kabahat, Göğün Sözcüğü Bulutsa Madem, Zıpkın Korkusu, Fesatlığın Ehlileştirilmesi Üzerine, Uçurumdan Bakan Oğlan, Dudağını Bulamıyorum Lan, Eksik Örtüler I, Hikâyedeki Domuz, Eksik Örtüler II, Eteklerini Sürüyen Bızır, Teessüf Reçetesi, Suskun Bahçıvan, Haybeye Hayret, Küçük Hamleler, Bozulan Çobanyıldızı, Esrariler, Münasebetsiz Usta,*

Fail ve Yazar, Mahveden Pazarlıklar, Tenezzül Makamı, Bingo, Sırdaş, Doyasıya Ayrılık, İfşaat ve Kurban.

Roman, 18 – 22 Ağustos tarihleri arasında Mavi Kumru Moteli’ne tatil için bir gelen bir grup insanın başından geçenleri anlatmaktadır. Moteldeki biri çalışanların girdiği bölüme girip bütün çarşafılara ve minderlere sidik bulaştırmıştır. Herkes bir yandan olayın failini bulmaya çalışırken diğer yandan da tatiline devam eder. Motelin müdürü olayın üstünü kapatmak için bahçıvanı suçlar ve işten kovar. Ancak bahçıvanın gidişinden sonra da birkaç defa sidik olayı tekrarlanır. Serpil ve Okan çiftinin oğlu Ozan ise tüm kargaşadan uzaklaşarak balık avlama derdindedir. Balık ve yılan gibi hayvanları yakalayıp gelen Ozan, annesinden azar işitir ve ava çıkması yasaklanır. Romanın sonunda olayın faili bulunamaz ve herkes teker teker moteli terk etmeye başlar. Ozan ise eli kolu kan içinde bir keçi getirir ve kalabalığa sunar.

Sema Kaygusuz, Cumhuriyet Kitap Eki için Sibel Oral ile yaptığı röportajında romanı ile ilgili şunları söylemiştir:

“BK kabalığı yontmakla uğraşan bir romandır. Kişilerin arasındaki o küçücük farkların tahammül edilemez fazlalığıyla ilgilenir. Bu kadar kanlı canlı olmasının sebebi, biraz da bünyesinde taşıdığı kabalıktır. Gündelik bayağılıkların, ulu orta suçlamaların, kıyıcı kıyaslamaların, köklü ayrımcılığın, her gün kendine kurban seçen ilahi arayışın kalın sesini inceltmeye uğraşan bir yazı. Yazarken tasarlamadım bunları. Okuduktan sonra gördüm. Hayata duyduğum öfkeye benzememek için kelimelere diş geçirmişim. Evet, önceki kitaplarımdan en önemli farkı oldukça öfkeli ve alaycı olması” (Oral, 2015).

Esra Ertan ise *Bir Yıkımın Sorumluluğu* başlığını taşıyan yazısında Barbarın Kahkahası’nı şöyle değerlendirmiştir:

“Sema Kaygusuz’un son romanı Barbarın Kahkahası, bir yıkımın sorumluluğu altında insanın kendisiyle, ötekiyle konuşabilmesinin, duyduğunu yorabilmesinin, içine akıtabilmesinin hikâyesi. Anlatıcının metindeki her karaktere sirayet ettiği, suyun dibindeki bir taşın, koyda ansızın ortaya çıkan bir keçinin, köpeğin animist bir ruhla işarete dönüştüğü bir anlatı olma özelliği de taşıyor öte yandan. Barbarın Kahkahası bu haliyle, Kaygusuz’un metinlerindeki dil ve biçim arayışlarının baki

kalacağını duyumsatan, onun kendi anlatımını kalıplaştırmadan kurmacayı hep yeniden inşa edeceğini ifade eden estetik kaygısını da muhafaza ediyor” (Ertan, 2015).

1.2.11. Aramızdaki Ağaç

Sema Kaygusuz’un 2019 yılında yayımladığı, düz yazılarını içiren kitabıdır. Kitabın içinde yirmi bir yazı bulunmaktadır: *Dilenci ve Allah, Periler, Üç Kelebek, Anneyi Gör Öyle Büyü, Hunganga, Müstehcen Kadınlar, Bölücü Erkekler, Buradan Bakmak, Ulusal Edebiyat, Gözün Kayıp Oyuğu, Dünyalılar, Kuşların Öğüdü, Karganın Gömdüğü Habil, Ezeli Bir Yabancı – Alevi, Ejderhanın Cinneti, Hınç Rejiminde Direniş, Açlığı Yaratmak, Dilin Kahreden Şenliği ya da Şiir, Kibrin Gizli Seremonisi, Neurergus Strauchii Munzurensis, Canlının Arkasında ve Öd.*

İstanbul’da dergisi için Berna Abik ile yaptığı röportajında *Aramızdaki Ağaç* kitabını öyküden çok yazı olarak tanımlayan Kaygusuz, eserinin yayımlanma sürecine dair şunları söylemiştir:

“25 yılda yazılmış yazılardan oluşan bir seçki bu. Menajerim Yeşim Vesper, 300 kadar yazıyı aldı ve bunların arasından bir tematik seçki yaptı. İktidarla olan ilişkimiz, cinsiyetlendirmek ile olan ilişkimiz, şiddetle olan ilişkimiz üzerinden bir tematik kurdu. Antimilitar, barışçıl ve demokrat... Yazarın ayaklarını vura vura belirttiği, kitle kültürünün aslında ne kadar tehlikeli olduğunu, esas kendi bireysel maneviyatlarımızın bizi özgürleştirdiğini direten metinleri seçti” (Abik, 2019).

1.3. Sema Kaygusuz’un Edebi Kişiliği

Yazıyla olan ilişkisine küçük yaşlarda başlayan Sema Kaygusuz’un, bu yaşlarda yazdıklarına değer veren ilk kişi annesi olmuş ve kızının yazdıklarını saklamıştır. Bu durum Kaygusuz’da yazma isteğinin artmasına neden olmuştur. Yazar, *Genç Kalemler* programında yazmaya başlamasını şöyle anlatmıştır:

“Benim yazıyla olan ilişkim yazmaya başladığımda başladı ama bunu bir ilişki olarak ele almıyordum tabi ki, ilişki olarak da görmüyordum. Kendinden gelişen bir oyun alanı. Bir düzyazı dünyası gibi algılıyordum. Annem benim yazdıklarımı atmazdı ve bunlara yazı muamelesi eden kişiydi. Ben bu yazı muamelesini

gördükten sonra yazıyla olan o ilişki birden arzulanan bir nesne haline döndü”
(Yılmaz, 2006).

Yazar, Irmak Zileli ile yaptığı *Yazı İçimde Sadece Türkçe Değildir* başlıklı söyleşisinde her yazarın kendine ait bir dili olduğunu ve duygularını bu dille ifade ettiklerini söylemiştir. Yazının dünyaya bir müdahale aracı olduğunu düşünen Kaygusuz, bu söyleşide yazı ile ilişkisini şöyle açıklamıştır:

“Ben yazıyı hep kendiliğinden bir oluş, varoluşla ilgili bir mesele olarak gördüm. Çünkü insan dille var olan, dil olmazsa olmayan, dilde var olandır. Ad koyar insan, ad verir. Bulur, keşfeder, ad vermeden önce o şey yoktur. Yeryüzünde olsa da zihnimizde yok, hayal dünyamızda yok, evvelimizde yok. Buradan yol alırsak, yazıyla kurduğum ilişki, müdahaleden çok keşfetmekle, açığa vurmakla ilgilidir diyebilirim” (Zileli, 2016).

Sema Kaygusuz’un, yazmaya başlamasında ve geçmiş ile gelecek arasında bir bağ oluşturmada babaannesinin de büyük bir etkisi vardır. Yazar, babaannesinden şöyle bahseder:

“Benim ilk ustam babaannemdi. Evimizdeki rasyonel aklı gerçek üstü başka bir akılla buluşturan masalcım. Büyülere inanan, inançlı, emekçi bir kadındı. Onu topu yılda on beş gün görebilirdim. Ama o kısacık zaman dilimlerinin bütün çocukluğumu kaplayacak esrarengiz bir havası vardı. Babaannem, Azrail’in kapılarını tıklattığından, Hızır’la İlyas’ın eve bereket getirdiğinden söz ederdi. Başka bir âlemin olanaklarını bana o sundu. Adalet, zalimlik, iyilik gibi zorlu kavramları düşünmeye babaannemle başlamıştım” (Öztop, Aktaran Küçükatalay 2019, s. 11).

İlk öykü dosyası *Ortadan Yarisından*’ı 1997 yılında okuyucuyla buluşturan Kaygusuz, *Notos Öykü*’nün “Geleceğin Ustaları” soruşturmasında birinci olmuştur. Fatih Altuğ ile yaptığı söyleşisinde 90’larda edebiyat dünyasına girmenin zevkini çıkardığını söylemiştir:

“Bana kalırsa 90 kuşağı yolun başında okura terkedilmiş bir kuşaktır. Adam Öykü dergisinin yeni yazarları bir araya getiren güçlü dinamiğini de es geçmemek lazım. Ama genel olarak o yıllardan bu yıllara kalan yazarları okurlar sırtlandı. Ben ise

bu ortamdan iki yönlü olarak beslendim. Hem önceki kuşaktan en değer verdiğim yazarlardan ilgi gördüm, hem de okurlardan. Ayrıca geleneksel anlamda dergilerde yetişen biri olarak yavaş yavaş ortaya çıktım. Varlık, Kitaplık, Adam Öykü hepimizin birbirini bulduğu salonlardı. O zamanların tadını çıkardığımı düşünüyorum. O yıllarda acemiliğim, saçmalıklarım, cehaletim ve kafa karışıklıklarımın birlikte yürekten bir teslimiyet olarak yaşadım edebiyatı. Sürekli öykü üzerine düşündüğüm, öykü sanatını tartıştığım bir ortamım vardı. Kendi biçimciliğimi keşfettiğim verimli yıllar” (Altuğ, 2016, s. 270).

Edebiyat dünyasına adını öyküleriyle duyuran yazar, daha sonra roman, tiyatro, araştırma-inceleme yazısı, deneme ve senaryo metni gibi birçok türde eser vermiştir ama daha çok öykü ve romanlarıyla ön plandadır. Sema Kaygusuz, öykünün romanın bir alt türü olmadığını ve aslında roman yazmayı düşünmediğini söylemiştir:

“Ben romanı küçümsüyordum tür olarak. Kendi zamanını yaratmak isteyen bir yazarın elindeki en güzel malzemedir öykü, diye düşünüyordum. Roman yazmayacağım, diyordum. Çünkü 18-19. Yüzyıldaki romanın büyük ve yetişmiş bir roman olduğunu ve roman sanatının doruğu olduğunu ama günümüzdeki romanın açık ve uzun metinden ileri gitmediğini düşünen biriydim... Öykü, romanın yetiş türü değildir. Öykü tam tersine bir erişme, bir varıştır. Öykü ve romanın tek ortak noktası kurgudur. Biri bir kişi anlatıyor; öbürü bir karakter yaratıyor. Biri kırılma anlarını yani çok küçük anları, zaman parçalarını anlatıyor; öbürü uzaysal bir zamana yayılıyor. Biri dünyalar, mekânlar, şehirler yaratıyor; diğeri atmosferle ilgileniyor. Biri düşüncelerle, tezlerle ilgileniyor; öbürü duygulara yöneliyor” (Yılmaz, 2006).

Yazar, eserlerinde genel olarak sıradan insanların hayatlarını psikolojik ve toplumsal yönden ele almıştır. İnsanın hem insanla hem toplumla hem de doğayla çatışmasını gözler önüne sermiştir. Halk kültürü inancında yer alan unsurları sıklıkla kullanan yazarın ele aldığı genel temalar ayrılık, kopma, yalnızlık, geçmişe dönme ve ataerkil toplumda yaşamdır. Edebiyatın hem yazar hem okuyucu yönünde etkin olmuş bir yazardır. Çeşitli söyleşilerinde Dostoyevski, Tolstoy, Poe, Ahmet Hamdi Tanpınar, Kemal Tahir, Yaşar Kemal, Bilge Karasu, Sait Faik, Leyla Erbil, Latife Tekin, Oğuz Atay gibi yazarlardan etkilendiğini belirtmiştir. Nasıl ki bir okuyucu olarak hem Türk edebiyatından hem dünya edebiyatından okumalar yapıyorsa yazılarını yazarken de

bütün dünyanın anlayabileceği bir yazı dili ve imgelem dünyası oluşturmaktadır. Yazar bu durumu Seval Şahin ile yaptığı söyleşisinde şöyle açıklar:

“Yazmak, aslında eksik olanı ifade etmek. Doğuştan mecbur varlıkları, eksikiz. Bu eksikliğin bıraktığı boşluk aslında bir açıklık. Orası sessiz bir yer. O sessizliği tercüme etmek için kendi dilinize ihtiyacınız var. Bir dil biliyor olmalısınız. Bunun için Türkçe yetmez. Dünyanın bütün dillerini ve bütün imgesini içeren bir Türkçenizin olması gerekiyor. Dolayısıyla ben yazdığım metni kişisel olarak kendim, okuduğum metni bir okur olarak sadece Türkçe düşünmüyor ve algılamıyorum. Ben onu dünyanın bilinen bütün dillerini içeren bir imgelem olarak görüyorum” (Şahin, 2016).

Yazarın eserleri incelendiğinde söyleşisinde bahsettiği imgelem dünyasını oluşturmaya çalıştığı görülmektedir. *YDD* romanının ikinci bölümünde anlatılan hikâye metaforlarla örülü bir hikâyedir. Birinci bölümde anlatılan Leylan’ın hayatının masalsı bir dille yeniden yazımıdır. Yazar, ikinci bölümde aile ilişkileri, ayrılma, yalnızlık gibi evrensel temalara değinmiştir. *YBY* romanında sürgün edilen bir kadın ve sürgünlerin, katliamların, koparılan bağların izini belleğinde taşıyan torunu ana karakterlerdir. Kaygusuz, bu eserinde bir yandan kültürel belleğin öğeleri olarak katliam ve sürgün sonrası duyguları işlerken diğer yandan da hemen her kültürde var olan bir kurtarıcı (Hızır) ile romanını zenginleştirmiştir. Son romanı *BK*’da ise birçok kültürü ve insan çeşidini içinde barındıran küçük bir motel anlatmıştır. Bu motele tatile gelen farklı kişiliklerin bir arada yaşama zorunluluğu ama bu zorunluluğa rağmen birbirlerinin farklılıklarına tahammül edememeleri anlatılmaktadır. Bu motel küçültülmüş bir ülke modelidir de denilebilir.

Sema Kaygusuz, eserlerini oluştururken sadece içeriğe önem veren yazarlar olmamıştır. Kendi dilini yaratmaya da çalışan yazar, *Genç Kalemler* programında zihinsel olarak mümkün olanı dilde de mümkün kılmaya çalıştığını söylemiştir. Buna örnek olarak da “Göz göze gelmek” deyiminin yerine “Bakışlarını gözüme sapladı” ifadesini kullanmayı yeğlediğini belirtmiştir (Yılmaz, 2006). Aynı programda öykülerini yazarken cümle cümle değil sözcük sözcük yazdığını da belirtmiş ve kendisine haz veren dilleri şöyle açıklamıştır:

“Ben, bana haz veren dillere baktığım zaman şunu gördüm ki bunlar gündelik hayatın ya da kurumsallaşmış edebiyatın bize, önümüze serdiği ve kurallarla koyduğu alışıldık gramere yaslanan dil kalıpları değil. Bu yazarların dilleri. Bu, karından çıkan bir dil ve bakir/bakire bir dil. Bakir bulmamın nedeni sanki yazarın karnından çıkıyor ve dili tekrar yaratıyor ama öyle bir yaratıyor ki var olan dil kurallarına yaslanıyor, yaslandığı dil kurallarını yıkıyor. Bozuk bir dil yaratmıyor, kusurlu ve güzel bir dil yaratıyor” (Yılmaz, 2006).

Sema Kaygusuz’un edebiyatında dikkat çeken bir diğer unsur da doğayla olan sıkı ilişkisidir. İnsanların, hayvanlara ve doğaya bir üstünlüğünün olmadığını, yaratılan her varlığın eşit olduğunu ve hepsinin kendi sisteminde varlığını devam ettirdiğini düşünen yazar, eserlerinde her varlığa eşit yer vererek bu düşüncesini yansıtmıştır. Yazar doğayla ilişkisini şöyle açıklamaktadır:

“Benim her zaman doğa ile içli dışlı, yakın ve kardeşçe bir ilişkim oldu. Doğduğumda babaannem incir ağacı dikmiş, bir ağaçla beraber büyüdüm ben. Öyle birisi olduğun için adada yaşamak istiyorsun zaten. Buranın kendi ekosistemi var. Köpekler mesela; hepsinin birer mahallesi var, çevresi, huyu suyu var. Balıklar da öyle. Aşağı yukarı bilebildiğim kadarının ismini biliyorum” (Abik, 2019).

Yılanlar, Engereğin Oğlu, Çatlak Yerlerin Kuyusu, Şeftali, Yaprak ve Tüy Zamanları, Ortadan Yarısından, Sandık Lekesi, Yülerzik, Aşkâr ve Kışlangıç öyküleri, hayvan ve bitkilerin ön planda olduğu öykülerdir. Örneğin *Engereğin Oğlu* öyküsünde Zilver, oğlunu sokmaya gelen ama ölen yılanı bir insanı gömer gibi şefkatle toprağın altına koymuştur. Kaygusuz, *YDD* romanında üzümü, *YBY*’de inciri ve *BK*’da ise keçiye motif olarak kullanmıştır.

Kaygusuz’un edebiyat anlayışında ekoloji kadar önemli bir yer tutan diğer disiplin ise feminizmdir. Gerek öykülerinde gerekse de romanlarında ataerkil toplumdaki kadınların yaşadığı zorluklara, ötekileştirilmelerine göndermede bulunmuştur. Aslında yazar doğa hakkında ne düşünüyorsa kadınlar hakkında da benzer şeyleri düşünmektedir. Kaygusuz’a göre, hayvan ve bitkiler nasıl ki insan tarafından ötekileştiriliyor ve aşağılanıyorsa kadınlarda ataerkil toplum içinde aynı şeyleri yaşamaktadır. Bu yüzden birçok eserinde doğa ve kadını özdeşleştirmiş ve feminen bir gözle doğaya ve insana

bakmıştır. Örneğin *Yılanlar* öyküsünde kadınlar ile yılanları doğurganlık yönünden özdeşleştiren yazar, bir başka öyküsü *Şeftali*'de de kadın ve şeftaliyi özdeşleştirmiştir. Yazar, *Yüzünde Bir yer* romanında ise incir için “Kendi kendini dölleri, kendini kendinden yarattırdı da insanı cennetten kovdurmaya yeminli bir iblis gibi davranırdı” (Kaygusuz, 2021, s. 20) diyerek incir yoluyla hem yılanı hem de Hz. Havva'ya göndermede bulunmuştur.

İlk kitaplarının basımı Can Yayinevi ve Doğan Yayinevi gibi yayınevlerinde yapılan Sema Kaygusuz'un tüm eserleri artık Metis Yayinevi tarafından yapılmaktadır. Yazar, 2019 yılından bu yana kitap yayımlamamıştır. Ancak öykü ve yazılarını *Adam Öykü*, *Varlık*, *Kitaplık*, *Düşler Öyküler*, *Kafa*, *Keçi*, *Adam Sanat*, *Birikim* ve *Vogue* gibi dergilerde yayımlamaya devam etmektedir.

2. BÖLÜM: POSTMODERNİZM

2.1. Postmodernizmin Tarihçesi

Postmodernizmin tanımı, başlangıç tarihi, günümüzde devam edip etmediği, sınırları ve içeriği konusunda ortak bir kanıya varılamamıştır. En genel tabirle postmodernizm, 19. yüzyılın sonları ve 20. yüzyılın başlarında gerçekleşen sosyal, kültürel, ekonomik ve bilimsel gelişmelerin sonucunda ortaya çıkmış, 20. yüzyılın ortalarına doğru yaygınlık kazanmış akım, kuram ya da anlayış olarak açıklanabilir. Bu gelişmelerin kökleri modernizmin başlamasını sağlayan gelişmelere kadar uzanmaktadır. Bu nedenle postmodernizmden önce kısaca modernizmden bahsetmek faydalı olacaktır.

Modernizm, Latince *modernus* kökünden gelmekte ve “çağdaş” anlamını taşımaktadır. Yıldız Ecevit modern dönemi şöyle tanımlamaktadır: “Modernus, Latince şimdi/yeni başlayan anlamına gelir; bu bağlamda her çağ bir öncekine göre modern sayılabilir. Ancak tarihsel bağlamda modernizm; Rönesans’la birlikte ortaya çıkan, tam olarak 18. yüzyıldaki bilimsel/düşünsel gelişmelerle ivme kazanan, birey-insanın ve aklının odağa taşındığı bir dönemdir” (Ecevit, 2016, s. 40).

Modernite, 18. yüzyılda gerçekleşen Rönesans ve Reform Hareketleri, Fransız İhtilali ve Sanayi İnkılabı gibi gelişmelerin sonucunda ortaya çıkmıştır. Bu dört önemli gelişme neticesinde Batı medeniyetlerinde skolastik düşüncenin yerini rasyonalist düşünce almıştır. Dünya çapında hem sosyal ve ekonomi alanlarında hem de sanat alanında gelişmeler yaşanmıştır. Rönesans ve Reform Hareketleri ile pozitif bilimler ön plana çıkmıştır. Fransız İhtilali sonucunda eşitlik, hürriyet, adalet, demokrasi gibi yeni kavramlar ortaya çıkmış ve birey önem kazanmaya başlamıştır. Sanayi İnkılabı ile birlikte insan gücünün yerini makineler almış, köyden kente göçler başlamış, seri üretim yapılan ürünler sayesinde insanların refah seviyesi artmış ve ekonomide kapitalizm, sosyalizm ve emperyalizm gibi ideolojiler ve düşünce hareketleri ortaya atılmıştır.

Modernite, kendini oluşturan koşullar neticesinde bilime, bilgiye ve sistematikliğe önem veren bir çağ olmuştur. Zaman içerisinde kapitalizmin etkisini artırması, tüketim kültürünün üretim kültürünün önüne geçmesi, birinci ve ikinci dünya savaşlarının olması, bu savaşların ağır sonuçlarının insanlar tarafından sorgulanması, Einstein’ın İzafiyet Terosi, Heisenberg’in Belirsizlik Teorisi, Schrödinger’in Kedi Teorisi, Gödel’in

Eksiklik Teorisi gibi özneliliği ön plana çıkaran teorilerin oluşturulması yeni bir sürecin başlamasına sebep olmuştur. Bilimin insanı geliştirmeye yönelik amacının artık yok olmaya başladığının düşünülmesi bilime olan güveni, dolayısıyla da moderniteye olan güveni sarsmıştır. Bu süreçte modernite henüz varlığını kaybetmiş değildir fakat postmodernite yavaş yavaş varlığını hissettirmeye başlamıştır.

Modernite ve postmodernite dönemlerinde benimsenen ilkelerin sanata ve edebiyata yansımaları ile akımlar ortaya çıkmıştır. Modernizm ve postmodernizm adını alan bu akımlar oluştukları çağın özelliklerini yansıtmaktadırlar. Hiçbir hareket, akım, kuram ya da anlayış kesin bir tarihte tek bir olayla bitip yerini yenisine bırakmaz. Bu durum modernizm ve postmodernizm arasındaki geçiş süreci için de geçerlidir. Modernizm tam anlamıyla varlığı sonlandırmış sayılmıyorken postmodernizm varlığını hissettirmeye başlamıştır.

Düşünürler modernizm ile postmodernizm arasındaki geçiş dönemini kendi bakış açılarına göre değerlendirmişlerdir. Örneğin Calinescu, 19. yüzyılın ilk yarısını, sözü edilen eleştirel dönemin başlangıcı olarak gösterir. Bu yıllarda, modernliğin teknolojik yönü ile kültürel yönü arasında bir çatışma çıktığından ve bu çatışmanın sonunda, modern düşüncenin kendi içinde, artık tersine çevrilmenin mümkün olmadığı bir kopuşu yaşadığını söyler (Calinescu, Aktaran Akman 2016, s. 21-22). Gencay Şaylan ise 19. yüzyılın ortasına doğru kapitalizmin etkisini artırdığını ve bunun dünya genelinde bir yeniden yapılanma krizi yarattığını belirtmektedir: “1970’li yıllar bir dünya krizi dönemi olarak düşünülebilir ve bu krizin aşılması kapsamlı bir yeniden yapılanma ile gerçekleşmektedir... Postmodern söylem esas olarak sözü edilen kriz ve onu izleyen yeniden yapılanma sürecinin çıkıntıları arasında sayılabilmektedir” (Şaylan, 2009, s. 25). Connor, postmodernizmin 1950’lerden sonra etkisini gösterdiğini ancak gerçek manada onun 1970’lerin ortalarından sonra kendisine sağlam bir yer edinebildiğini söylemiştir (Connor, 2005, s. 18). Doltaş, postmodernizmin, 1960’ların sonlarında öncelikle Fransa’da yaygınlaşmaya başladığını, 1970’lerden itibaren ise ABD’de giderek ağırlık kazandığını dile getirmiştir (Doltaş, 1999, s. 23).

Gürsel Aytaç ise konuyla alakalı olarak *Genel Edebiyat Bilimi* kitabında “Postmodern tartışmaların başlangıç ülkesi Amerika’dır ve burada 1950’lerde ortaya çıkmış,

Avrupa'da ise 1970'lerde söz konusu olmaya başlamıştır ve postmodernin en belirgin ilkesinin geçmişini izleyerek aslında köklerinin nasıl gerilere gittiğini belirtme eğilimi de doğmuştur,” (Aytaç, 1999, s. 203) demiştir.

Modernizmden postmodernizme geçiş sürecinde Nietzsche'nin görüşleri önemli bir etki yaratmıştır. Bu etkiyi İsmet Emre şöyle özetlemektedir:

“Nietzsche'yi belki postmodernizmin değil ama postmodern sürecin ilk sacayaklarından biri kabul edebiliriz. Çünkü postmoderniteyi, kavramsal olarak postmodernizmden ayıran en temel ve katı çizgilerle belirginleştiren husus, postmodernitenin, modernizmin aşırı kullanımıyla teori pratik çatışmasının yarattığı boşluğun onu ilk elden 'içeri'den eleştirilmesini sağlamış olmasıdır. Gerek Ahlak'ın Soy Kütüğü Üzerine ve Deccal'de, gerekse Trajedinin Doğuşu'nda ve hatta hemen bütün metinlerinde Nietzsche, postmodernist kuramcılara geniş bir bakış açısı ve bu bakışı açısını destekleyecek bir metodoloji bırakmıştır” (Emre, 2022, s. 47).

Nietzsche, bilimin nesnellğine karşı öznelliği savunmuştur. Bu konuda *Şen Bilim* kitabında “Bilimi sadece şeylerin mümkün olan en verimli insanileştirilmesi şeklinde değerlendirmek yeterlidir; şeyleri ve şeylerin ardılıklarını tarif ederek kendimizi daha iyi tarif etmeyi öğreniriz” (Nietzsche, Aktaran Robinson, 2000, s. 23) diyerek nesnel hakikat diye bir şeyin olmadığından dolayı bilimin bize bunları sunamayacağını belirtmiştir. *İyinin ve Kötünün Ötesinde* kitabında ise doğanın belirli yasalara uygun olamayacağını, bilimin yanıldığını vurgulamıştır:

“Ama siz fizikçilerin o denli kibirle konuştuğu “doğanın yasaya uygunluğu”, sanki - yorumlarınızın ve kötü “filolojinin” sayesinde vardır, - bir olgu değildir, bir “metin” hiç değil, yalnızca bir çocuksu insancıl düzenleme ve modern ruhun demokratik güdülerine fazlasıyla kolaylık gösteren anlam saptırması!” (Nietzsche, 2001, s. 15)

Nietzsche, bilimin öznelliğine vurgu yapmasının yanı sıra 1873'de yayımladığı *Ahlâh Dışı Anlamlarıyla Doğruluk ve Yanlışlık Üzerine* başlıklı makalesinde bütün dillerin kaçınılmaz olarak metaforik olduğunu iddia etmiştir. Bu ve benzeri düşünceleri ile

bilime olan inancın sarsılmasında ve dilin katmanlı yapısının ön plana çıkmasında önemli rol oynamış ve postmodernizmin temellerinin atılmasına katkı sağlamıştır.

İki dönem arasındaki geçiş sürecinin önemli bir diğer sacayağı da Romantizm akımıdır. Romantizm akımı akıldan uzaklaşarak duygu ve imgeleri merkeze alan bir akımdır. Krishan Kumar bu durumu örnek vererek açıklar:

“Sir Walter Scott, Friedrich Schlegel, Burke, Chateaubriand ve de Maistre gibi yazarların eserlerinde, geçmişe eski itibarını vermelerini; Blake, Wordsworth, Coleridge, Shelley, Keats ve Byron gibi şairlerin, akılcılıktan uzak, duygu ve imgelem eksenli şiirler yazmalarını örnek vererek romantizmin, modernliğin önde gelen ilkeleriyle kapışmaya girdiğini vurgular” (Kumar, 2013, s. 107).

Çeşitli düşünürlerce farklı tanımlanan modernizm ve postmodernizm arasındaki geçiş döneminin ne zaman tamamlandığına dair kesin bir bilgi vermek çok güçtür. Postmodernizm, 1900’lü yılların başında ilk olarak Avrupa’da resim ve mimaride ortaya çıkmış, 1950’lerden sonra başta Amerika olmak üzere birçok ülkede yaygınlık kazanmış ve hemen bütün alanlarda etkinliğini kabul ettirmiştir. Postmodernizmin Türkiye’ye gelmesi ve yaygınlaşması hemen hemen 1960’ların sonu 1970’lerin başına tekabül etmektedir.

2.2. Postmodernizm Kavramı:

Bir önceki bölümde değinildiği üzere postmodernizm hakkında birçok konuda uzlaşılamamıştır. Postmodernizm ile ilgili fikir birliğine varılamayan bir diğer konu da terimin tanımı üzerinedir. Terimin ortak tanımının yapılamamasında postmodern durumun günümüzde de devam etmesi, modernizmin devamı olup olmadığı konusunda anlaşılabilmesi ve düşünürlerin postmodernizmin farklı alanlarındaki etkilerini göz önüne alarak onu tanımlamak istemeleri gibi sebepler etkili olmuştur.

Postmodernizm kelimesindeki “post-“ önekini Gencay Şaylan şöyle tanımlamaktadır: “Bugünün entelektüel dünyasında büyük bir etkinlik ve popülerite kazanmış olan postlu tamlamalar, esas olarak bir aşma durumunun betimlemesini yapmaktadır. Postmodern sözcüğü, modern olarak tanımlanan bir dönemin sonrasını, yani o dönemin aşılmasını ifade etmektedir” (Şaylan, 2009, s. 39-39).

Steven Best ve Douglas Kellner'e göre postmodernizm kelimesini ilk kez İngiliz ressam John Watkins Chapman, 1870 yılı civarında, Fransız izlenimci resminden daha modern ve avangard olduğu iddia edilen resim türünü tarif etmek üzere "postmodern resim"den söz etmiştir. Terim 1917 yılında Rudolf Pannowitz'in yazdığı bir kitapta, *Die Krisis Der Europäischen Kultur*'de, çağdaş Avrupa kültüründeki nihilizmi ve çöküşü betimlemek üzere kullanılmıştır. Best ve Kellner, postmodern teriminin ilk bilinçli kullanımını Arnold Toynbee tarafından *A Study of History* (1954) kitabının sekizinci ve dokuzuncu ciltlerinde kullanıldığını belirtmişlerdir. Toynbee bu kitabında yaklaşık 1875'ten itibaren Batı medeniyetinin değişim geçirdiğine, modern çağdan koptuğuna ve bu yeni dönemin savaşlar, toplumsal kargaşa ve devrim gibi olgularla karakterize edildiğine değinmiştir. Bu yeni dönemi de postmodern çağ olarak nitelendirmiştir (Best ve Kellner, 2011, s. 19-20).

Terry Eagleton da postmodernizmi bir çağ değişikliği olarak tanımlar:

"Postmodernizm, bir çağ değişikliği yaratan bu değişim, 'yüksek' kültür ile 'popüler' kültür arasındaki sınırların yanı sıra sanat ile gündelik yaşam arasındaki sınırları da bulanıklaştıran, derinlikten yoksun, merkezsiz, temelsiz, özdeşimsel, oyuncu, türevsel, eklektik, çoğulcu, bir sanatta az veya çok yansıtan bir kültürel üsluptur" (Eagleton, 2011, s. 10).

Jean – François Lyotard, postmodernizmin tanımını şöyle yapar: "Aşırı basitleştirilmiş bir ifadeyle diyebiliriz ki, 'postmodern' sayılan tutum, üst-anlatılara karşı inançsızlıktır. Bu kuşkusuz bilimlerdeki ilerlemenin bir sonucudur; ancak söz konusu ilerleme de zaten bunu varsayıyor" (Lyotard, 2014, s. 8). Lyotard, kendisine Sanayi Devrimini başlangıç noktası olarak bu devrimden sonra meydana gelen gelişmelerin toplumda yeni bir çağ başlattığını söylemiştir. Çoğulcu yapıya dikkat çeken Lyotard, *Postmodern Durum* kitabında "büyük anlatı" olarak nitelendirilen ve modern çağın ideolojilerini açıklayan eserlere, bilim sayesinde insanlığın ilerleyeceğine ve evrenselleşeceğine olan inanca karşı çıkar. Lyotard ortada tek bir us değil çeşitli usların olmasından ötürü artık bütünleştirici bir us düşüncesi hakkında konuşamayacağımızı da savunur (Sarup, 2004, s. 188).

Jean Baudrillard ise düşüncelerini modernlikten postmodernliğe geçişe dayalı bir tarihsel taslak doğrultusunda temellendirir ve bu tarihsel süreci üçe böler. İlk döneme “Erken Modernlik”, ikinci döneme “Modernlik” ve üçüncü döneme de “Postmodernlik” adını verir. Ona göre postmodern evren her şeyi bir taklitçe kılmaya eğilimlidir. Hepimiz belirli taklitleri kullanırız, bu taklitlerin dışında hiçbir şey gerçek değildir ve gerçek dünyayı anlatmaz (Sarup, 2004, s. 233). Baudrillard bu durumu “simülasyon” olarak adlandırır. Bunun anlamı ise, postmodern süreçte gerçek diye bir şeyin kalmadığını, gerçeğin temsilcisi olarak ortaya çıkan bir göstergeler dünyasının bunun yerine geçtiğidir (Emre, 2022, s. 17-18).

Berna Moran, postmodernizmi çağdaş bir roman akımı olarak ifade eder. Ona göre, 19. yüzyıl gerçekçi ve modernist romanının dayandığı estetiği yetersiz ve geçersiz bulan postmodernistler oyun kavramı, üstkurmaca ve metinlerarasılık üzerine kurulu yeni bir roman anlayışı ortaya çıkarmışlardır (Moran, 2017, s. 264).

Berna Moran gibi Gürsel Aytaç da postmodernizmi, modernizmin karşıtı olarak tanımlar: “Edebiyat tarihiyle uzun süre uğraşmış bir edebiyat bilimci olarak şunu söyleyebilirim: Edebiyat tarihi boyunca akımlar birbirinin karşısına yerini bırakmış, bir çeşit diyalektik oluşum gerçekleşmiştir. Bu önbilgi beni postmoderni modernle aynı doğrultuda görmemeye adeta şartlandırıyor” (Aytaç, 1999, s. 205).

Semih Gümüş ise, *Modernizm ve Postmodernizm* kitabında “postmodernizmi, modernizmle başa çıkmak için öne sürmek yerine, modernizmin sonunda kaçınılmaz – tarihsel– biçimde bıraktığı boşlukları doldurmaya aday göstermek daha yerindedir” (Gümüş, 2010, s. 20) der.

Modernizmin tarihine bakıldığında akla ve bilime değer verilen, insanların bilim adamlarının ağzından çıkan sözlere güveninin olduğu ve bu sözleri hayatlarının merkezine koydukları bir dönemde var olduğu görülmektedir. Oysa postmodernizmin oluşmaya başladığı dönem bu durumun aksine özellikler taşımaktadır. Bu nedenle postmodernizm, modernizmin akla ve bilime yatkınlığı daima yadırgamıştır.

Gerek I. Dünya Savaşı’nın gerekse de II. Dünya Savaşı’nın sonuçları insanların bilime olan güvenini zedelemiştir. Çünkü o güne kadar insanlığın gelişmesi ve evrenselleşmesi

amacını taşıyan bilim, savaşlar esnasında insanlığın yok olmasını da sağlamıştır. Bu dönemde geliştirilen bazı teoriler (Heisenberg belirsizliği, Schrödinger'in kedisi, Einstein'ın izafiyet teorisi vb.) ise bilimsel bilgilerdeki belirsizliğe dikkat çekmeye çalışmıştır. Bir yandan bilimin güvenilirliği sorgulanırken diğer yandan Romantizm gibi akımlar akıl yerine duyguyu ön plana çıkarmaya başlamışlardır. Kapitalist sistemin bir sonucu olarak tüketim kültürü artmış ve moda denilen kavram insan hayatındaki yerini sağlamlaştırmıştır. Bilimsel gelişmeler sayesinde küreselleşme olasılığı artarken insanın kalabalık içinde yalnızlaşması, topluma ve kendine yabancılaşması gibi sebeplerle bireysellik de artış göstermiştir. Bütün bu gelişmeler ise postmodernizmin temeli sayılan bazı ilkelerin oluşmasına ortam hazırlamıştır.

Postmodernizmin belirgin bazı ilkelerini Ömer Naci Soykan *Türkiye'den Felsefe Manzaraları* kitabının birinci cildinde "Postmodern Belirtiler" başlığı altında açıklamıştır. Söz konusu belirtilerden ilki belirsizliktir. Belirsizlik, özellikle fizikte Heisenberg'in belirsizlik ilkesinin, matematikte Gödel'in tam olmayan teori oluşturma teoreminin, bilim tarihi ve felsefesinde Kuhn'un paradigmasının ve Harold Rosenberg'in tanımlanamaz sanat nesneleri teorisinin bir sonucudur. Belirsizlik ilkesi ile anlatılmak istenen asıl mesele eylemlerimizin, düşüncelerimizin ya da yorumlamalarımızın belirsizliklerle dolu olduğu ve bilimin öngördüğü gibi kesin sonuçlar içermediğidir. İkinci belirti parçalanmadır. Ömer Naci Soykan'a göre aslında belirsizlik beraberinde parçalı oluşu da getirmektedir. Postmodern insan, ister toplumsal ister bilgisel ve hatta ister estetik tarzda olsun her türlü bütünleşmeyi hor görür ve her şeyi parçalarına ayırır. Postmodernizm felsefesinin belirgin ilkelerinden bir diğeri kurallılığın bozulmasıdır. Soykan'a göre en geniş ifade ile postmodernizm, tüm kuralların ve uzlaşımçı otoritelerin karşısında durur. Bu ilke genel olarak modernizmin her şeyi sistematize ederek açıklamaya çalışmasına karşı ortaya çıkmıştır. Soykan'a göre, kuralsızlık da beraberinde ironiyi getirir. İroni, otoriter bir sav karşısında farklı bakış açılarının ortaya konulması olarak anlaşılabilir. Postmodernizmde bu bakış açıları alaya ve oyuna dönüşür. Bu dönüşüm de ironi adını alır. Kitapta bahsedilen ve oluşmasında birbirleriyle bağlantısı bulunan iki ilkedен biri melezleşme diğeri karnavallaşmadır. Soykan'a göre melezleşmede, kültürel janrların deformasyonu çift görünümlü bir biçim üretir. Bu çift görünüşte kopya ve orijinal yan yanadır. Karnavallaşma ise belirsizliğin, parçalanmanın, kurallılık bozumunun ve öznenin

değerini yitirmesinin aşırıya götürülmüş hali ve nesnelerin “neşeli göreceliği”dir (Soykan, 2003, s. 123-128).

Bu noktada karnavallaşma ile ilgili Mikhail Bakhtin’in görüşlerine kısaca değinmek faydalı olacaktır. Ona göre karnaval tüm farklı şenlikler, eğlenceler, ritüeller ve karnavalesk biçimlerin toplamı ya da ritüel tarzında bağdaştırmacı bir debdebeli gösteridir. Bakhtin, postmodern çağdaki karnavallaşmayı olayların ve olguların abartılı ve neşeli bir biçimde yaşanması olarak değerlendirmiştir. Bu abartılı ve neşeli durumlar bireyler arasında yeni bir karşılıklı ilişki tarzı oluşmuştur. Bu ilişki tarzında insanlar arasında özgür ve içli dışlı, teklifsiz, samimi, sıcak bir temas söz konusudur. Bu yeni ilişkide oluşan olumsuzluklardan biri belki de en önemlisi ise saygısızlıktır. Her şeyin eğlenceli bir duruma indirgenmesi ve küçümsenmesi hem ciddileşmeyi ortadan kaldırır hem de saygısızlığı yaratır. Genel anlamda karnavallaşmanın olumsuz yönü de bu ciddiyetsizleşme ve saygısızlıktır (Bakhtin, 2001, s. 237-239).

Postmodernizmin varlığını gösterdiği alanlarda karşımıza çıkan bir özellikte çoğulculuktur. Bu ilkeye göre dünyada var olan her şey kabul edilir ve dışlanmaz. Postmodern eserler incelendiğinde geçmiş, bugün ve gelecek, farklı kültürler, farklı anlatılar, farklı bakış açıları hep birlikte yer alır.

İnsanın bütün dünyaya hatta kendine bile yabancılaşması postmodern dünyada göze çarpan diğer bir olgudur. Bu olgu üzerinde Ömer Naci Soykan’ın kitabında açıkladığı ve yukarıda bahsedilen belirtilerin hemen hepsi etkili olmuştur. Dünya koca bir belirsizliğin içerisinde, gelecek her alanda belirsizliklerle doludur, birçok olguda parçalanma ve bölünme söz konusudur, gerek ırklar arasında gerek toplumsal yapı içinde gerekse de bireylerin özel hayatlarındaki durumlarda melezleşme, çoğulcu yapı ve karmaşıklık gözlemlenmektedir. Postmodern dünyanın insanı, teknolojik gelişmelerin büyük etkisiyle daha kolay evrenselleşmektedir. Daha önceki zaman dilimlerinde insanların farklı kültürleri, dilleri, yapıları vs. tanınması ve bunlardan etkilenmesi daha zordu. Oysa şimdiki dünyada birbirine en uzak mesafede bulunan insanlar bile birbirilerinin ne yaptığından anbean haberdar olmaktadır. Fakat bu küreselleşmeye rağmen insan dünyadaki varlığını konumlandıramaz ve anlamlandıramaz hale gelmiştir.

Postmodernizm bir kavram olarak incelendiğinde tek bir tanım yapılamasa da onu oluşturan bazı ilkeler konusunda fikir birliğine varılmıştır. Ömer Naci Soykan'ın kitabında açıkladığı ilkelerin birçoğu düşünürler tarafından da üzerine durulmuş ilkelerdir. Bu ilkeler incelendiğinde aslında hiçbir ilkenin postmodernizme tek başına etki etmediği, ilkelerin oluşurken birbirlerini etkiledikleri göze çarpmaktadır. Bu nedenle bir ilkenin varlığını gösterdiği bir alanda mutlaka ondan başka bir veya birkaç ilkeden de söz etmek gerekir. Bir kavram, olay, durum ya da eser postmodernizm açısından değerlendirilirken bu bütüncül yapı göz önünde bulundurulmalıdır.

Postmodern dönemde sanatçılar eski gelenekleri yeniden keşfeden, her şeyi eşit bir kefedede düşünüp hepsine eserde ortak yer veren, eserin tam manasının anlaşılamadığı ve çeşitli yorumlara açık olduğu, kendi disiplini içinde bulunan kuralları önemsemeden oluşturulan eserler meydana getirmeye başladılar. Sanatçılar, “sanatın ve sanat ürününün öldüğünü” belirten argümanlar ortaya koydular. Paris Ulusal Modern Sanat Müzesi'nin editörü Yves Michaud, 1987'de yazdığı makalesinde postmodern sanatın özelliklerini şöyle açıklamıştır:

"Post-modern dönemin özgün belirtilerinin görmek zor değildir. Modern toplu konut projelerinin tedirgin edici küp biçimleri, geçirdikleri bu yeni değişim sonunda küplüklerinden bir şey kaybetmezler, fakat artık üzerleri stilize bezemelerle kaplıdır. Soyut resmin yıkıcılıktaki çeşitli üslupları ("keskin köşeli üslup" (Hard Edged), "renk alanı üslubu" (colour field) ya da "resim-ötesi" soyutlama" (Postpainterly) yerini göreneklere ve mitolojiye atıflarla dolu ve çoğunlukla figüratif olan alegorik ya da abartmalı ve yapmacıklı resimlere bırakmıştır. Heykel alanında ise kullanılan malzemenin yapısındaki gerçeği arama ve üç-boyutluluğu sorgulama, yerini karma objeler ve "yüksek teknoloji"ye (high-tech) bıraktı. Sanatçılar artık öyküsel anlatımlardan ve ahlak öğütleri vermekten kaçınmıyor. Aynı zamanda sanat dünyasının yönetici ve bürokratları, müze yöneticileri, sanat tarihçileri ve eleştirmenler, daha önce soyut Amerikan resmi ile özdeşleştirdikleri üsluplar tarihçesine olan inançlarını ya yitirdiler ya da terk ettiler. İyi ya da kötü ayrımı yapmadan, kendilerini öncü (avant-garde) akımlarla ilgilenmeyen bir çeşitliliğe açtılar." (Michaud, Aktaran Şahin 2012, s. 96-97).

Yves Michaud'un bahsettiği bu durum üzerinde 1950 ve 1960'lı yıllarda önce İngiltere'de daha sonra ABD'de ortaya çıkan pop-sanat akımı ve dönemin ekonomik ve kültürel yapısı etkili olmuştur. Kapitalist ekonomik sistemin dayattığı toplumsal ve bireysel yaşam görüntülerinin ve imgelerinin ticari hale getirilmesi amacı sanat eserlerinde de karşılığını bulmuştur.

Postmodern sanatçılar, bir yandan teknoloji ve kitle iletişim araçlarından yardım alarak sanat eserleri oluşturmaya çalışırken diğer yandan da bu yeni sanat eserlerini tüketim malı haline getirmeye çalışmışlardır. Bu durumun örneklerinden biri de reklamcılık sektöründe resim, heykel, fotoğraf gibi çeşitli sanat araçlarının ve sinemadaki gibi bazı tekniklerin kullanılmasıdır. Markalar, bazen sanatçılardan ve onların eserlerinden reklamları için faydalanırken bazen de sanatçılardan kendi markaların reklamı için özel bir sanat eseri oluşturması istenmektedir. Bu durum temelde sanatın tüketim kültürünün bir parçası haline gelmesine sebep olmaktadır.

Reklamcılık sektörü için söylenen sanatı tüketim kültürünün bir parçası haline getirmesi durumu sanatın diğer dalları için de geçerlidir. Resim, heykel ve müzik gibi sanatın çeşitli dallarındaki eserler postmodern dönemle birlikte tüketilip yok edilen, kendi dışındaki eserlerden parçalar taşıyan, anlamında belirsizlikler barındıran eserler haline gelmişlerdir. Bu durum üzerinde postmodern söylemler kadar alternatifin çokluğu ve esere ulaşmanın kolaylığı da etkili olmuştur. Örneğin 1960'larda az sayıda film, dizi ya da müzik vardı ve bunlara ulaşmak her zaman mümkün olmayabiliyordu. O yüzden bir şey izlendiğinde ya da dinlendiğinde onu unutmamak için çaba sarf ediliyordu. Özellikle son 25-30 yıldır bu durum tersine döndü. Artık hem çok sayıda film, dizi ve müzik mevcut hem de bunlara ulaşmak saniyeler alıyor, üstelik tekrar tekrar da ulaşılabilir. Bu da sanat eserine verilen değeri azaltıyor.

2.3. Postmodernizm ve Edebiyat

Sanat yapıtları, oluştukları dönemin birer ürünüdür. O dönemde var olan sosyal, kültürel, ekonomik ve siyasi koşulların, anlayışların ve algıların izlerini bünyelerinde taşırlar. Bu durum hem Batı medeniyetlerinde hem de Doğu medeniyetlerinde yüzyıllardır böyle olmuştur. 16. yüzyıldan itibaren dünya çapında meydana gelmeye başlayan bilimsel gelişmeler, 19. ve 20. yüzyıllarda etkisini artırmıştır. Bu gelişmelerin

sonuçlarından bütün sanat dalları gibi edebiyat da etkilenmiştir. Bilimin, akılcılığın, sistematikliğin, netliğin ön planda olduğu modern dönemde edebiyat ürünleri de buna uygun bir içerik ve biçim içinde olmuşlardır. Zaman içerisinde bilimin yerini şüphe ve belirsizliğin almaya başlaması, duyguları ön plana çıkaran akımların ortaya çıkması, göreceliliğin ve şüpheciliğin artmasıyla 19. yüzyılın sonlarından itibaren edebiyat da bir değişim içine girmiştir.

Postmodernizm, Batı edebiyatında ve Türk edebiyatında eş zamanlı varlık göstermemiştir. Batı edebiyatında 1900'li yılların ortalarında etkisini göstermeye başlayan yeni dönem edebiyatı, Türk edebiyatında 1970'li yıllarda etkili olmaya başlamıştır. Batı edebiyatında postmodernizm etkilerinin görülmeye başlamasını Nially Lucy şöyle ifade etmektedir:

“Böylece (bazı görüş ayrılıklarına karşın) 1950’lerde edebiyat yapmak için yeni kuralların oyuna sokulduğu ve bu duruma yol açan edebiyatın kendine ait bir ismi hak ettiği düşüncesi, 1960’lar ve 70’lerin Amerikalı edebiyat akademisyenleri tarafından genel olarak kabul gören bir görüştü. Ancak romantik dönemin edebiyatında da gördüğümüz gibi, bu “yeni” Amerikan yazınının “yeniliğinin” ayırt edici özelliklerinden biri, kendine bir ad konmasına karşı koymasıydı, çünkü tam da kendi yeniliği onu edebi tefsirin eski düzenlerinden bir tür sır gibi saklamıştı. “Yeni” edebiyat “yeni”ydi, çünkü tek kelimeyle sunulamazdı. Önemli olan metakurmaca ya da postmodern olarak adlandırılması değil, “yeni” olarak kabul edilmesiydi” (Lucy, 2003, s. 127 - 128).

Batı edebiyatında görülen bu yeni edebiyatı Yıldız Ecevit ise şöyle açıklamaktadır:

“Yeni estetik, bütünlüğünü ve güvenilirliğini yitirmiş bu yeni dünyayı parçalara bölerek anlatmaktadır artık. Avangardist-modernist edebiyatta yeni metinler, montaj/kolaj teknikleriyle bir patch-wrok’e dönüşür. Göreceleşmiş zaman ise çizgisel akmamaktadır yeni metinlerde; dün-bugün-yarın alışılmadık bir biçimde birbirine karışır. James Joyce, Marcel Proust, Franz Kafka ve diğer öncüler, tümüyle ters yüz olan verilerle iyice anlaşılmaz duruma gelen yeni gerçekliği, edebiyatın biçim/kurgu/yapı düzlemine taşırlar” (Ecevit, 2016, s. 29).

Yıldız Ecevit'in saydığı isimler dışında Jorge Luis Borges, İtalo Calvino, Umberto Eco, John Fowles, Paul Auster, Patrick Süskind ve William Faulkner gibi isimler de postmodern edebiyatın öncüleri arasında sayılmaktadırlar.

Postmodernizm, Türk edebiyatında 1960'lı yıllarda gelişmeye başlamış, 1970'li yıllarda yaygınlığı artmıştır. İsmet Emre daha detaylı bir açıklama yaparak modern roman ile postmodern roman arasındaki geçişi de açıklamaktadır:

“Hâlid Ziya’yla başlayan ve üsluptan roman kurgusuna, yaratılan karakterlerden zaman ve mekân unsurlarına kadar bir roman için ne lazımsa hemen hepsinin hakkıyla yerine getirildiği romanımız içine kendisinden sonraki süreçte Hâlide Edip romanlarından Yakup Kadri romanlarına, Reşat Nuri romanlarından Peyami Safa romanlarına kadar Sabahattin Ali’yle başlayan sosyal gerçekçi romanımızı da dahil ederek 1960'lara kadar getiriyor ve bu dönem romanımız için de Modern romanımız tâbirini öneriyoruz. Özellikle Tanpınar romanını bir geçiş addederek (Huzur ve Saatleri Ayarlama Enstitüsü) modern süreci Yusuf Atılgan romanıyla bitiriyor (özellikle Aylak Adam) ve Oğuz Atay romanıyla da (Tutunamayanlar ve Tehlikeli Oyunlar) postmodern süreci başlatmak mümkündür” (Emre, 2022, s. 194).

Oğuz Atay'ın dışında Ferit Edgü, Orhan Pamuk, Latife Tekin, Nazlı Eray, Bilge Karasu, Günay Dal, Adalet Ağaoğlu, Selim İleri, Ayla Kutlu, Buket Uzuner, Pınar Kür, Hasan Ali Toptaş, Hilmi Yavuz, Metin Kaçan ve İhsan Oktay Anar gibi isimler de Türk edebiyatının önemli postmodernist yazarlarından bazılarıdır.

Postmodernizm, edebiyat alanında etkinliği olan diğer akım, kuram, hareket ya da anlayışlar gibi edebiyatın bütün türlerine sirayet etmemiş, kendini daha çok roman ve öykü türlerinde göstermiştir. Bu nedenle postmodern metin incelemeleri genellikle romanlar ve öyküler üzerinden gerçekleştirilmektedir. Burada dikkat edilmesi gereken hususlardan biri ise postmodernizm anlayışında türler arasında sınır kısıtlamasının olmaması ve melezleşme, karnavallaşma ve çoğulculuk gibi ilkelerin benimsenmesidir. Çünkü bu benimsenen ilkelerin sonucunda postmodern romanlar bünyelerinde diğer edebi türleri de barındırmaktadırlar. Bu da eserin tek bir tür gibi düşünülmesinin önüne

geçmektedir. Metin tahlillerinde en çok güçlük çekilen noktalardan biri de bu metin türselliği konusundaki karmaşadır.

Postmodernizmin, modernizmden sonra ortaya çıktığı ve birçok düşünüre göre modernizme tepki olarak ortaya çıktığı göz önüne alındığında, postmodern metinlerin esasında modern metinlerin zıttı özellikler taşıdığı görülebilir. Modern metinler bir amaç doğrultusunda oluşturulurlar ve hiyerarşik bir düzen içinde, dünyada bulunan bireylerin etrafında yaşanan ya da yaşanması muhtemel olan olayları anlatılır. Modern metinlerde merkezde bir/birkaç kişi ve olay vardır, diğer kişi ve olaylar bu merkezin etrafında şekil alırlar. Postmodern metinler incelendiğinde ise bu özelliklerin alt üst edildiği fark edilmektedir.

Öncelikle postmodern metinler bilgilendirmek, eğitmek ya da zevk vermek gibi bir amaç taşımazlar. Yıldız Ecevit bu konudaki düşüncelerini şöyle dile getirir: “Bu yeni edebiyatın amacı, bilgilendirmek, yol göstermek, siyasal ya da düşünsel düzlemde bilinç oluşturmak değildir. Yeni edebiyatla, geleneksel edebiyat arasındaki en aşılmaz uçurumdur bu” (Ecevit, 2016, s. 38).

Postmodern metinlerde hiyerarşik bir düzen yoktur. Bu karmaşa hali metnin geneline hâkimdir. Olaylar arasında dün-bugün-yarın gibi bir kronolojik sıralama ya da yaşanmış olayların düşüncelerden ayrışması gibi bir durum söz konusu değildir. Yazar dün, bugünü ve yarını hatta zihinde gerçekleşen olayları bir arada okuyucuya sunar. Hiyerarşik düzenin yokluğu yalnızca metnin içinde değil metnin biçimde de kendini gösterir. Daha önce de bahsedildiği üzere postmodern metinlerde türler arasında bir birliktelik ve bu birliktelikten doğan karmaşa söz konusudur.

Modern romanlardaki şahıs kadrosuna postmodern romanlarda rastlamak pek mümkün değildir. Postmodern romandaki kişiler toplumla bir uyumsuzluk halindedirler. Hatta sadece topluma değil kendilerine bile yabancılaşmış durumdadırlar. Romandaki bazı karakterler dünyada var olmayan ve diğer karakterin zihninde oluşturulmuş bile olabilir.

Edebi metinlerin temel ögesinin dil olduğu düşünülürse postmodernizm için de dilin önemi anlaşılabilir. Postmodernistler için dil bir oyun aracıdır. Akışkan ve çok katlı bir dil oluşturularak yazılan metinlerde göze çarpan ilk dil oyunlarından biri bakış

açılarıdır. Postmodern romanlarda birçok bakış açısı dolayısıyla da birçok dil yapısı bir arada kullanılır. Bunun dışında yazarlar yeni kelimeler ya da yeni söylem tarzları üreterek de dilde değişiklik yaparlar. Ali Akay postmodern dili kısaca “Dil, dış dünyanın gerçeğini parçalara böler, fragmanlaştırır” diyerek açıklamıştır (Akay, 2010, s. 148).

Postmodern edebiyatın gelişmesiyle birlikte klasik ve modern edebiyatta her şeyi bilen ve her şeye yön veren yazarın varlığı da değişime uğrar. Artık yazar, sadece kitabı yazmakla ve okuyucusuna teslim etmekle mesuldür. Bunun dışında ne olayların gidişatına ne de okuyucusunu yönlendirmesine gerek vardır. Cervantes’in Don Kişot’ta bilerek ya da bilmeyerek yaptığı okuyucu ile yazarı birleştirme işi postmodern romanla yeniden varlık kazanmıştır. Jale Parla *Don Kişot’tan Bugüne Roman* kitabında bu duruma değinerek şöyle söyler:

“Don Quijote’deki diğer ilklerin yanı sıra Cervantes bu Önsöz’de ilk kez okuru metinselleştiren, kurguda okura her türlü rolü veren bir kitap yazdığının haberini verir. ‘Ben bu hitabın babası değilim, üvey babasıyım’ derken yazarlık yetkesini, metnin babalığını paylaşmaya zorlar okurunu. Artık metin yarı yarıya sahiplenilecektir. Yargılarında özgür olan okurun yorumu da en az yazarın niyeti kadar önemlidir” (Parla, 2012, s. 113-114).

3.BÖLÜM: SEMA KAYGUSUZ’UN ESERLERİNDE POSTMODERN UNSURLAR

Sema Kaygusuz eserlerinde tarih, gerçeklik, kimlik, bellek ve anlatı temalarını özgün bir kurgu içinde işlemiştir. Yazarın eserlerinde modernist geleneklerle hesaplaşan, anlatı disiplinlerini esneten ve okuyucuyla metin arasında dinamik bir bağ kuran, çok katmanlı ve çoğulcu bir yapıya sahip anlatım stratejileri dikkat çekmektedir. Bu bağlamda Kaygusuz, Türk edebiyatındaki postmodern yazarlar arasında yerini almaktadır.

Sema Kaygusuz’un eserlerindeki postmodern anlatının çok katmanlı doğası, çalışmanın bu bölümünde üç ana başlık altında inceleme yapılmasını gerekli kılmaktadır. Zira Kaygusuz’un metinleri, yalnızca içerik düzeyinde değil, anlatım teknikleri ve yapısal tercihler bakımından da postmodern edebiyatın temel ilkeleriyle örtüşen, çözümlemesi çok boyutlu bir yapıya sahiptir. Böylece üç ana başlık, Kaygusuz’un postmodern anlatı stratejilerinin metindeki izdüşümlerini ayrıştırmak, bu çok katmanlı yapıyı sistematik bir biçimde irdelemek ve her düzeydeki postmodern unsurları analitik bir yaklaşımla ortaya koymak amacıyla yapılandırılmıştır. Bölümde yer alan başlıklar ve içerikleri şöyle özetlenebilir:

Birinci bölümde eserlerdeki temel kurmaca unsurları olan şahıs kadrosu, olay örgüsü, zaman, mekân, dil ve üslup yapısı, anlatıcı ve bakış açısı postmodernizmle bağlantıları açısından irdelenecektir. İkinci bölümde postmodern metinlerde sıklıkla karşılaşılan türlerarası geçişlilik, üstkurmaca, metinlerarasılık, tarihe yönelme, gerçeklik, büyülü gerçeklik, oyun kavramı ve ironi Kaygusuz’un eserlerinden örneklerle açıklanacaktır. Üçüncü bölümde ise edebi metinlerde görülen biçim ve dil teknikleri, postmodern metinlerdeki kullanımıyla açıklanacak ve yazarın eserlerinden örneklerle desteklenecektir. Bu bölümde otobiyografi tekniği, geriye dönüş tekniği, diyalog tekniği, iç diyalog tekniği, monolog tekniği, bilinçakışı tekniği ve leitmotif tekniği ele alınacaktır. İncelemeler esnasında hem çözümleme hem de inceleme olanaklarını kolaylaştırmak amacıyla eserler anıldığı ilk yerde koyu ve italik olarak belirtilmiştir.

3.1. Kurmacanın Temel Unsurları ve Postmodernizm

3.1.1. Şahıs Kadrosu

Klasik ve modern edebi metinlerde şahıs kadrosu kahraman merkezli bir yapı gösterir. Metindeki başkarakter genellikle “kahraman” olarak adlandırılırlar. Olaylar kahramanın etrafında gerçekleşir. Edebi metin boyunca kahraman, yaşadıklarının ve hissettiklerinin sonucunda bir değişime uğrar. Bu değişim sürecinde kahraman bir mesaj iletme amacı içindedir. Şahıs kadrosunda yer alan diğer kişiler genellikle kahramanın çevresinde yer alırlar ve figüran rolündedirler.

Postmodern metinlerde, şahıs kadrosunda meydana gelen değişimlerden biri, tek bir ana kahramanın olmayışıdır. Metnin şahıs kadrosunda yer alan kişilerin çoğu eşit olarak merkezde yer alırlar. Postmodern metinlerdeki kişiler kahramandan çok pasif, güçsüz, bunalımlı bir ruh haline sahip hem topluma hem de kendine yabancılaşmış bireylerdir. Bu metinlerde kişiler bir mesajı iletme veya bir şeyi öğretme amacı içinde değildir. Sadece kendi varoluşları açısından metnin içinde yer alırlar.

Postmodern bir metinde kişiler, klasik ve modern metinlerdeki kişiler gibi başkarakter ve figüranlar olarak ayrılmazlar. İsmet Emre bu durumu şöyle izah eder:

“Belirli bir kişi çıkarılıp yazar-özenin koruyuculuğu altına sokulmak yerine, anlatıda yer alan kişilerin hemen hepsine yakın mesafede durulur ve yazar-özne aradan çıkarılarak metnin kurgusunu kendi kendine biçimlendirmesine özen gösterilir. Bu da modern romanlarda gördüğümüz tutarlı, belirli bir görüşü ve dayanak noktası bulunan bireyin yerine; hareketlerinde oldukça serbest, herhangi bir değer ölçüsüne sadık kalmayla işi olmayan, çelişkili ve tamamen kendini hayatın akışına bırakmış ama bunu da ironik bir dille sorgulayarak yapan bir özneye karşılarız” (Emre, 2022, s. 165-166).

Sema Kaygusuz’un 2006 yılında yayımladığı **Yere Düşen Dualar** isimli romanı iki ana bölümden oluşmaktadır. Birinci bölümün ana karakteri, aynı zamanda romanın anlatıcısı da olan Leylan Karaca’dır. Romanın bu bölümünde Leylan’ın altı yaşından otuzlu yaşlarına kadar geçen hayatı kesitler halinde anlatılmaktadır. Leylan, on dört yaşındayken annesi tarafından terk edilmiş, babası ile büyümüş, Halk Kütüphanesi’nde memurluk yapan, içine kapanık bir kadındır. Kendisini “Sağ avucunda süpürge nasırı,

suda kalmaktan parmakları pütürlü, tahta göğüslü bir ikona” (Kaygusuz, 2014, s. 32) olarak tanımlamaktadır.

Leylan, roman boyunca hayatını, yaşadıklarını, çevresini sorgulayan ve çözümlemeye çalışan, bunalımlı ruh haline sahip biri olarak karşımıza çıkmaktadır. Postmodern dünyadaki insanın hem kendine hem çevresine yabancılaşması, etrafındaki olayları ve kişileri anlamlandıramaması, içe kapanık ve bunalımlı bir ruh haline sahip olması gibi özelliklerini Leylan karakteri üzerinde görmek mümkündür.

Leylan’ın içe dönük ve bunalımlı bir ruh halinde olmasına sebep olan birçok olay vardır ama bunlar içinde iki olay daha önemlidir. Bu olaylardan biri annesinin evi terk etmesi, diğeri ise babasının Leylan ile zayıf bir bağ kurmasıdır. Leylan, annesinin evi terk edişini üzerine ne hissettiğini şu sözleriyle anlatmıştır: “İşte ben o anda, annemin terliklerini ayaklarına geçirdiği kısacık zaman kesitinde asılı kaldım. Kızlıktan, bilmem hangi parlak tüylü hayvana evrilecek gövdem annemin bizi terk ettiği o güne prangalandı” (Kaygusuz, 2014, s. 34).

Leylan’ın, babası ile olan bağı ise zaten zayıftır ama Ecmel’in evi terk etmesinden sonra bağ kopma derecesine gelmiştir. Fakat aralarındaki benzerlik onları bir arada tutmaktadır:

“Kutsi Karaca’yla aramızdaki her neyse yok denecek denli azdı. Ama vardı. Birbirimize mecburluğumuz ve birbirimizden ölesiye korkuyor oluşumuzu bu “az”. Ben onun donuk yüzüne katlanamıyordum, o da benim annemi andırıyordu. Kendini şaraba vuran bir adamın soluğunu soluya soluya bozaran benzime, annemin yokluğundan öte babamın laneti yayılıyordu. Sözgelimi elim, dizlerim ve göbeğim; bütün anneme benzerliklerim, üstümde eğreti durması yetmezmiş gibi iyice sivriltiliyordu içimdeki adamı” (Kaygusuz, 2014, s. 37-38).

Leylan bir gün tesadüf eseri İhsan Sonay’ın emanet bıraktığı kitaplar sayesinde Galenos isimli bir âlimle tanışır. Galenos’tan ilham alan Leylan kendi şarabını yapmaya karar verir ve babası da bu şarapla öldürecektir. Leylan’ın annesinin gidişiyi birlikte duraksayan büyümesi şarabı yapmaya başlamasıyla tekrar başlamıştır:

“Havasız kalan üzüm karanlıkta can çekişerek kendi özüne kavuşmuş, ağır ağır insana dönüşüyordu. Ben de biraz değişmişim bu arada. Söz gelimi daha dik durmaya başlamışım. Parmaklarım daha bir maharetli, burnum eskisinden de keskindi. Babama karşı duyduğum korkunun yerini arsız bir küstahlık alıyordu. Cibrenin mayalanmasını sabırla bekledim. Büyük olasılıkla amcamdan miras kalan sabrım da eklenmişti içine. (...) Şişeleri mahzene yatırdığım gün, kaldığım yerden büyümeye başladım” (Kaygusuz, 2014, s. 54-55).

Romanın çeşitli yerlerinde annesine ve babasına benzerliğinden söz eden Leylan, bu bölümde de amcası ile benzeşen sabır yönüne değinmiştir. Birden fazla kişiden aldığı karakter özelliklerini tek bir bünyede birleştiren Leylan, bu haliyle postmodernizmin çoğulcu ve melez yapısını temsil etmektedir.

Romanın birinci bölümünde karşımıza Kutsi Karaca, Mercan Karaca, Ecmel Karaca, Ensar Karaca, Yorgo, Latife Keşal, Süha Melek, Osman Melek, Gülşah Melek, Sait Güler, İlias Ritsos ve Rıza Filiz gibi isimler de çıkmaktadır. Olay örgüsünü daha iyi anlamak adına bu kişilerden kısaca bahsetmek faydalı olacaktır.

Kutsi ve Ecmel Karaca, Leylan’ın babası ile annesidir. Mercan Karaca, Leylan’ın amcası, Ensar Karaca ise dedesidir. Kutsi Karaca, kardeşi Mercan öldükten ve eşi Ecmel evi terk ettikten sonra kendini içkiye vermiştir. Bu iki kötü olaydan önce berberlik yapmaktadır. Kutsi ve Leylan, Leylan’ın yaptığı şaraptan içerken Kutsi Karaca kendi hayat hikâyesini ilk kez kızına anlatmaktadır.

Yorgo, Leylan ile çocukluk yıllarında tanışmıştır. Bir gün kekik toplamaya gittikleri yerde Leylan, Yorgo’ya benini gösterir, Yorgo da bene bir kere dokunur. Ertesi gün Leylan benini aynı yerinde bulamaz ve bunun kendisinden çalınmış bir uğur olduğuna inanır. Yorgo ile ilişkisini beni üzerinden açıklayan Leylan, bu ilişkiyi şöyle tarif eder: “İçin için kızmıştım Yorgo'ya. Sanki en değerli mücevherimi çalmış, pişman olmuş, geri getirip yanlış bir yere koymuştu. Herkesin görebileceği, açıkta bir yere... O günden sonra Yorgo'ya esir düştüm. Yüzündeki tiksindirici suçluluk, Yorgo büyüdükçe hükmedici bir şehvete doğru evrildi” (Kaygusuz, 2014, s. 20).

Latife Keşal, Leylan'ın adadaki en yakın arkadaşıdır. Çingenedir. Beş kere evlenmiş, beş eşi de hayatını kaybetmiştir. Fal bakarak geçimini sağlamaktadır. Leylan, hayatında yolunda gitmeyen ya da anlamlandıramadığı bir şeyler olduğunda Latife Keşal'e gitmekte, ona fal baktırmakta ve her şeyi faldan öğrenmektedir. Leylan, Latife Keşal'ı şöyle tanımlamaktadır:

“Latife Keşal adada Çingeneliğiyle övünen tek Çingene'ydi. Badem rengi bir kadın. Dudağına kısırdığı sigarayı düşürmeden bariton sesiyle uzun cümleler kurarken, dumandan kısılan gözlerinde korkutucu bir ışık çakardı. (...) Dulluğunu gözümüze sokarak kadınlığını büsbütün unutturmuştu. Yürüdükçe eteğinden ölü erkekler sallanırdı. Ben de bu yüzden ona gittim. Hiçbir şeyi unutmadığı ve umursamadığı için. Doğal olarak adadaki bütün sırlar Latife'de toplanır, sıradanlaşıp hiçliğe karışırdı. Çevremde olup bitenleri ancak o anlatabilirdi, pervasızlığıyla herkesi yenmiş biri...” (Kaygusuz, 2014, s. 14).

Süha Melek, Osman ve Gülşah Melek'in oğullarıdır. Osman ve Gülşah'ın iki oğlu olmuş, iki oğullarına Süha adını koymuşlardır. Birinci Süha, Leylan'ın da arkadaşıdır ama küçük yaşta lösemi sebebiyle hayatını kaybetmiştir. Süha'nın ölümünün üzerine ada halkı arasında onun ruhunun adada dolaştığına dair hikâyeler anlatılmıştır. Fakat kısa bir süre sonra Gülşah ikinci çocuğunu doğurunca bu hikâyeler sona ermiştir. Osman ve Gülşah, ikinci çocuklarına da Süha ismini koymuşlar ama bu sefer bütün hastalık ve kem gözden çocuğu uzak tutarak büyütmüşlerdir. Yine de ikinci Süha'yı ölümden koruyamamışlardır. Bir akşam çay bahçesinde adanın imamı Sait Güler Süha'nın ölüsünü bulmuştur.

İlias Ritsos ve Rıza Filiz ise Kutsi Karaca'nın arkadaşlarıdır. İlias Ritsos, borsada parasını batırıp bağlarını satması ile Rıza Filiz ise üvey kızı Songül Filiz'e âşık olması ile anılmaktadır.

Romanın birinci bölümünde yukarıda bahsedilen karakterler dışında İhsan Sonay, Mihalis Sifakinakis, Necla, Yönetmen, Köşe Yazarı, Nevin Ünal, Ömer Laleli ve Songül Filiz gibi derinliği bulunmayan kişilerin de isimleri geçmektedir.

YDD romanının birinci bölümde yer alan karakterler postmodernizm açısından incelendiğinde hemen hemen hepsinin bunalımlı bir ruh haline sahip olduğu ve yaşadıkları çağa yabancı oldukları görülmektedir. Kutsi Karaca, kardeşinin ölümü ve eşinin evi terk edişi üzerine berberliği bırakıp kendini içkiye vermiştir. Ecmel, Mercan Karaca'nın ölümünden sonra eve sığamamış ve evi terk etmiştir. Osman ve Gülşah Melek, ilk oğulları Süha'nın ölümünü henüz kabul edememişken ikinci oğulları olur ve onun da adını Süha koyarlar. İkinci Süha, birinci Süha'nın gölgesi altında büyür ve ölür. Leylan ise bütün bunların etkisinde bir ruh hali taşır. Farklı bölümlerde kime hangi yönden benzediğini anlatan Leylan, okuyucuya melez bir ruh hali portresi sunar.

Romanın ikinci bölümündeki başkarakter Yaşur'dur. Bu bölümde Yaşur'un 7-8 yaşlarından 21-22 yaşlarına kadar olan hayatında başından geçen olaylar anlatılmaktadır. Yaşur, sol gözü olmayan cılız bir çocuktur. Bölümün başlarında Yaşur'un ismi "sağgöz" olarak geçmektedir. Babasının vefatından sonra annesi ile birlikte değerli eşyaları toplarlar ve atları Yaşur'u da alıp kaçarlar. Başlarına çeşitli tehlikeler gelir ama sonunda bir işliğe sığınır. Burada birkaç gün geçirdikten sonra Yaşur çok hastalanır ama annesi onun bu haline aldırış etmeden eşyalarını alıp gider. Yaşur kendine geldiğinde işlikte bir avcı ile karşılaşır. Bu avcı sayesinde Yaşur'un hem sol gözü açılır hem de asıl adı olan Yaşur adını alır. Avcının yanından ayrıldıktan sonra da başına türlü türlü olaylar gelen Yaşur, sonunda annesine yeniden kavuşur. Bütün bu yolculuk sırasında bazen Yaşur'un ruhu bedeninden ayrılır.

Romanın ikinci bölümünde Yaşur'un babası, Ecmel, Manuş (avcı), Uğru (hırsız-çiçekçi), Vali Kessali, Zanko ve Azap, Phuvus ve Mulo gibi isimler de karşımıza çıkmaktadır. Olay örgüsünün daha iyi anlaşılabilmesi için kısaca bu kişilerden de bahsetmek faydalı olacaktır.

Yaşur'un babası bölümün başında vefat etmiştir. Vefat etmeden hemen önce de oğluna Melifas'ın Morsis dağlarına ulaşma hikâyesini anlatmıştır. Yaşur'un sol gözü açılmadan önce kimse onun yüzüne bakamıyor, baksalar bile hep sol gözün yerindeki boşluğa odaklanıyorlardı. Hayatında ilk kez babası, ölmeden önce hikâye anlatırken Yaşur'un sağ gözüne odaklanmıştı:

“O gece, hararetle bir hikâye eşliğinde yüzüne yüzlerce göz oyan babasının karşısındayken, yalnızca ana babasının değil, herkesin; öbür çocukların, yöredeki kadınların, erkeklerin, hiçbir zaman ve hiçbir biçimde sağgözüne bakmamış olduğunu, bir kez bile bir insan bakışıyla karşılaşmamışlığını fark etmişti. İnsanlar isteseler de sağgözüne odaklanamıyor, istemsizce gözsüz yanına bakarak, karanlık, penceresiz bir odaya kapatmış oluyorlardı onu. (...) Ama yine de oğlan, göz göze gelmek nasıldır bilmek isterdi. Dünyada bir tek babası tattırmıştı bunu. Hikâyesini anlatmak uğruna kanının son damlasını azar azar tüketerek...” (Kaygusuz, 2014, s. 145).

Ecmel, Yaşur’un annesidir. Kocasını öldükten sonra erkek kılığına giren Ecmel, yanına altınları, atı ve oğlunu alarak kaçmıştır. Hikâyenin sonunda yeniden Yaşur ile buluştuklarında kocasının kemiklerini akrabalarına vermiş ve onlarla birlikte yas tutmaya başlamıştır. Hikâye boyunca az konuşan, sert yapıli biri olarak karşımıza çıkmaktadır. Ecmel hikâyede şöyle tasvir edilmektedir:

“Ecmel... Sivri omuzlu uzun bir gölgeydi. Alabildiğine gürültülü!

Eline geçirdiği her eşyadan, eşyanın ruhuna aykırı büyük bir çangırtı koparmayı becerirdi mutlaka. Hoyrat ellerinden dilini bilmediğimiz bir söyleyiş, kakafonik bir bağırıtı çıkardı her zaman; tangırtılar, küt kütler, tok toklar, sessizliği yırtan ani çınlamalar! Az bildiği Mirigyelce’yi ağzında iyice esnetir, çamsakızı çiğnercesine yamultur, kesik kesik bir dile evirirdi ki bu dil, kocasının özenle benimsetmeye çalıştığı, her sözcüğünü üstüne basa basa ezberlettiği, basit grameriyle kolayca ağza yerleşen derme çatma bir dildi ve Ecmel onun dilini, duyduğu hışırtıları, uğultuları, şırıltıları ekleyerek anlaşılması güç gizemli bir ötüşe benzetir; başını, uzun kollarını, omuzlarını kullanarak kısacık bir emir kipini sert bir darbeye dönüştürürdü. Sözelimi "Kaldır şunu" demişse "Bak oraya, hah şu yerdeki küçük çanak, önce yaklaş, eğil sonra, onu al, al onu, tut, bırakma, götür öteye, koy şuraya" dercesine, bütün gövdesiyle uzun bir tümcenin kendisi olurdu. Her rica bir buyruk; her temenni bir yalvarış; her sitem sövgülü bir azarlayıştı” (Kaygusuz, 2014, s. 150-151).

Manuş, bir diğeri adıyla avcı, Yaşur’u işlekte hastayken bulmuş ve onu iyileştirmiştir. Yaşur, avcı sayesinde sol gözüyle görmeye başlamıştır. Bir gün Manuş sağgöze üstünde

at işlemesi olan bir yüzük yapmış ve hediye etmiştir. Sağgöz bunu görünce “Yaşur” diye fısıldamıştır. Fakat bunu duyan avcı çocuğun adının Yaşur olduğunu sanmıştır. O günden sonra da sağgözün adı Yaşur olarak kalmıştır. Uğru ise hem çiçekçi hem de hırsızdır. Kimseden zorla bir şey çalmayan Uğru, çeşitli çiçeklerin tohumlarını insanlara abartılı övgülerle satmakta ve bir çeşit dolandırıcılık yapmaktadır. Bir gün yine çiçek toplamak için gezerken Yaşur ve annesini nehirde yıkanırken görür. Yaşur’daki altınlar dikkatini çekince onları çalmaya yeltenir ama başarılı olamaz.

Vali Kessali, Yaşur’un yolculuk esnasında denk geldiği düğüne katılması sonucu tanıştığı bir kadındır. Bu düğünde, dört kocasını da kaybeden Kessali, beşinci kocayla evlenmektedir. Zanko ve Azap ise düğünler sırasında yapılan güreş etkinliğinde güreşen iki kardeştir. Yaşur bunlardan Azap ile güreşmiş ve Azap’ı yenmiştir. Yolculuğunun ilerleyen safhalarında ise Yaşur, Mulo ile güreşmiş fakat ona yenilmiştir.

Romanın birinci bölümünde yer alan karakterler ile ikinci bölümündeki karakterler büyük ölçüde benzerlik göstermektedir. Birinci bölümdeki Kutsi Karaca ve ikinci bölümdeki Ecmel; birinci bölümdeki Latife Keşal ile ikinci bölümdeki Avcı bu benzerliklerden biridir. Romanın genel şahıs kadrosuna bakıldığında ise postmodern söylemin çoğulcu ilkesinin izlerini görmek mümkündür. Hem çeşitli meslek grupları hem farklı karakterde insanlar hem de Çingene’sinden Yunan’ına kadar çeşitli ırklar romanda yer almaktadır.

Yazarın bir başka eseri *Yüzünde Bir Yer* romanında hafıza oyunları ve gerçekliğin yitirilmesi gibi durumlar başkarakter ile başlamaktadır. Romanın başkahramanı fotoğrafçı genç bir kadındır. Roman boyunca ismi belirtilmeyen kadın, bunalımlı bir ruh haline sahiptir. Geçmiş ile yüzleşmeye çalışan, düşünceli, toplumdan uzak durmaya özen gösteren biridir. Postmodern dünyadaki belirsizlik ve karmaşa, insanı bir yandan geçmişe bağlanmaya zorunlu kılarken diğer yandan da içinde yaşadığı dünyadan koparmak istemez. İnsan ise geçmiş ile gelecek arasında sıkışıp kalmışken her şeyden uzaklaşır. Romandaki genç kadında da bunun örneği görülmektedir. Bir yandan babaannesi Bese’den dinlediği Hızır, diğer yanda yaşadığı dönemde aradığı Hızır arasında sıkışıp kalan kadın, bunalımlı ve çekingen bir ruh haline bürünür.

Genç kadın üç kuşaktır taşınan bir sırrın utancını yüzünde taşımaktadır. Bunalımlı ruh hali üzerinde üç kuşaktır taşıdığı sırrın ağırlığı da etkilidir. Kadının yüz ifadesi şöyle betimlenmektedir:

“Benliğinin en mahrem parçası bende duruyor. O çetrefil duyguyu emanet alalı beri gözümü gözünden ayırmadım. Tarihi bir sır yüzüne nakşedilmiş senin. Seni doğuran anne, seni düşleyen baba henüz dünyada yokken, atalarının çizdiği kederli bir sima, tenden tene geçen yakıcı bir ağıtın son defteri olmuşsun. Nasıl okuyacağını bilmiyorsun yüzündeki harfleri. Yaşamadığın halde etkisi altında kaldığın, söze nereden başlayacağını bilemeyip satırlarını bitştiremediğin bu gizil utanç, büyümeni aksatıyor” (Kaygusuz, 2021, s. 11).

Kadın, fotoğraf çekerken geçmişindeki yüzleri canlı tutmayı amaçlamaktadır. Babaannesi Bese ve onun inancının önemli bir parçası olan Hızır’ı da bu fotoğraflarda bulmaya çalışmaktadır. Kadın için fotoğraf çekmek anı ölümsüzleştirmenin ötesinde geçerek geçmişinin izlerini bulmasını da sağlayan bir araçtır. Anlatıcının “Her fotoğraf çekişinde dünyayı görüldüğü haliyle kabul eden o kölece boyun eğişin sürdükçe, fotoğraf karelerinde Bese’nin izini süremeyeceksin. Muskat şarabı yaparak ömür geçiren şu yaşlı adamın şapkasındaki kadın broşunun yarattığı boşluk Bese’nin varlığını ima edemeyecek ya da” (Kaygusuz, 2021, s. 22) demesi bunun bir kanıtıdır.

Kadının Hızır ile tanışması 6 yaşında babaannesi Bese’nin evinde olur. Babaannesi ile uyurken gece vakti bir ses duyar ve korkuyla çığlık atar. Babaannesi ona korkmaması gerektiğini Hızır’ın onları ziyarete geldiğini söyler. Bu olaydan birkaç gün sonra Bese, kadına bir sır vereceğini ama bu sırrı kimseye söylememesi gerektiğini söyler. Kızı evin ambarına götürür ve buranın Hızır’ın ambarı olduğunu, buradan ne alınırsa alınsın Hızır’ın eksilen şeyi aynı miktarda yerine koyduğunu söyler. Kız günlerce ambarın kapısında Hızır’ı bekler ama bir türlü göremez. Kız 14 yaşına geldiğinde babaannesinin bahçesinde otururken içeri bir adam girer. Buyurgan bir tonlamayla acıktığını söylediğinde kız koşarak babaannesine haber verir. Bese, adam için bir sürü yiyecek hazırlar ve hizmette kusur etmez. Adam gittikten sonra kız, Bese’nin bu hizmetine anlam veremediği için adamın kim olduğunu sorar. Bese de onun Hızır olduğunu söyler. Hızır her kılıkta insanın karşısına çıkabilmektedir.

Fotoğrafçı genç kadın henüz 6 yaşındayken babaannesi Bese, onun için bahçesine bir incir ağacı dikmiştir. Böylece kadının incir ile ilişkisi daha doğduğunda başlamıştır:

“Doğduğun gün babaannen bahçeye bir incir ağacı dikmişti. O ağaç senin gizli kardeşindi. İncirin altında ahşap bir divan dururdu hep. Yaz geceleri divana uzanıp yaprakların arasından yıldızları seyrederdin. İncirle ikiniz on dört yaşındaydınız. Hızır olayının üstünden yıllar geçmiş, vaktiyle verdiğin yemini çoktan unutmuştun. Fizikle matematik dersine çok düşkündün. Göğü donatan pırıltıların milyonlarca yıl önceki diri yıldızlardan geldiğini öğrenmenin hayretiyle, uzayda yol alan ışıkların hangi çağa denk düştüğünü bilememenin sancısını çekiyordun. Orada, incirin altındayken sen, gökteki buzul çağına bakıyordun belki” (Kaygusuz, 2021, s. 46-47).

Taşınacağında Beşiktaş’taki emlakçıları dolaşırken bahçesinde mutlaka incir ağacı olan bir ev istediğini söylemiştir. Anlatıcı, kadın ile konuşurken onun artık incir çağına girdiğini söylemiştir: “Artık incir çağındasın. Her şeyini söylemeye ve göstermeye hazır, ballı özünü sunmak üzeresin hayata. Oturma odanın penceresini örten yaşlı bir incir ağacın bile var. Geniş yaprakların arasından süzülen cılız ışıklarla yetinmeyi ondan öğreniyorsun. Ağacın odaya vuran gölgesi bir boyut katıyor yaşantına” (Kaygusuz, 2021, s. 16).

Kadının incir ile bağı kardeşlikten ötedir. Taşındığı evin bahçesinde bir incir ağacı vardır. Bu ağaca halk ozanı olan Zevraki’nin adını verir. Bu incir ağacı meyve vermemektedir. Kadın ile anlatıcı ise kadının da bu incir ağacı gibi meyve vermediğini yani çocuk sahibi olmayı aklının ucundan bile geçirmediğini söyler. Bu nedenle kadının incir ile olan bağı kardeşlikten öte bir bütünleşme gibidir:

“Seni tanıyorum. Putun içine sıkışmış tanrı misali cüçük gibi göğsünde, seninle uzun bir yol yürüdüm. En küçük bir doğurma isteğine rastlamadım kılcallarında gezinirken. Kemiklerinde bir sorun yok, tansiyonunsa her zamanki gibi düşük. Ağır ağır yaşıyorsun zamanı. Yavaşlık huyunu kalbindeki deverandan almışsın” (Kaygusuz, 2021, s. 41).

Romanda genç kadın kadar ön planda olan bir diğer karakterde kadının içinden çıkan ve tekrar içeri dönmek isteyen varlıktır. Romanda tam olarak adlandırılmayan bu varlık

bilinç, bilinçaltı veya ruh olabilir. Bu varlık aynı zamanda romanın anlatıcısı rolünde de karşımıza çıkmaktadır. Anlatıcı, genç kadının sadece şu anki halini değil geçmişini ve geçmişteki birçok olayı da bilmektedir. Ayrıca “Açıkçası korktum da. Bir daha içine giremeyeceğim sandım” (Kaygusuz, 2021, s. 95) diyerek aslında roman kahramanının içinden çıktığına da işaret etmiştir. Romanın başında kadından ayrı bir biçimde karşımıza çıkar ve kadının hem davranışlarını hem de ruh halini görebilir:

“Bu sabah yanına vardığımda yine öyle en dalgın anında, dalgınlığın derinliklerine açılan kapıların eşiğinde cereyanda kalmıştın. Uykusuzluktan bitkin düşmüş ruhun, esintiyle salınan tül perdelere, duvardaki fotoğraflara, özsuyunu sakınımla salarak aşağı sarkan küçük bir örümceğe takılıp birer çağrışım eşlikçisi halinde senin dibine, dalgınlık evine yuvarlanıyor ve gövden bu istençsiz çoğalışa uyum sağlamak için edilgence kıvranıyordu yatağında” (Kaygusuz, 2021, s. 11).

Romanda anlatıcı yer yer kendi başından geçen olayları da anlatmaktadır. Bu olaylardan biri Hızır ile yaptığı yolculuktur. Hıdrellez kutlamaları için genç kadınla birlikte Ahırkapı’ya giden bu kişi orada Hızır ile karşılaşır. Şenlikten ayrıldıktan sonra birlikte gezerler ve bazı kişilere yardıma giderler. En son Hızır’ın gözleri bir boşluğa dalar ve bu boşluktan sanki birini yanına çağırıyor gibidir. Hızır’ın yanına çağırdığı kişi, Dersimden sürgün edilen 40 kişilik grubun arasındaki küçük kız çocuğu Bese’dir:

“Benim yerimde bir kız, neredeyse tutuşmak üzere ateşin dibine oturmuş, dokunur dokunmaz kapanan böcekler gibi içine kıvrık ileri geri sallanıyordu. Hızır, Munzur’un pıhtılaştıran suyundan kendini kurtarmış, kulaklarında hâlâ kurşun ısıltığı taşıyan Bese’yi çağırıyordu yanına. Dudaklarında esrarlı bir gülümsemeyle, limeli eteklerini silkeleyerek yerinden kalkın Bese’nin gelişini seyrediyordu” (Kaygusuz, 2021, s. 147-148).

Bese, genç kadının babaannesidir. 1938 yılında Dersim’den sürgün edilen 40 kişilik grupla birlikte şehir şehir gezip sonunda Samsun’a yerleşmiştir. Yolculuk esnasındaki hali şöyle betimlenmiştir: “O kız senin babaannen Bese’ydi. Bese’nin altdudağının altında küçük bir ben vardı. Annesi hep o beninden öperek severdi onu. Şimdiyse koca sülalesinden bir kendisi sağ kalmıştı. Kardeşinin cesedini Munzur Nehri’nde

sürüklenirken gördüğünden beri, mecbur kalmadıkça kimseyle konuşmuyordu” (Kaygusuz, 2021, s. 14).

Yolculuk esnasında bir gece ateş başında dinlenirken ormanın içinden birinin kendisini çağırdığını fark eden Bese, ormana gitmiştir. Üç gün sonra döndüğünde ise kendisini Hızır’ın çağırdığını söylemiştir. Bu olaydan bir süre sonra halinde farklılık olduğunu fark eden grubun kadınları Bese’nin hamile olduğunu anlayınca onun gebeliğine son vermeye çalışmışlardır. Bese’nin hamileliğini incir ağacının dalıyla sonlandırmak istedikleri için Bese itiraz etmiştir. Yani genç kadının incirle ilişkisi babaannesine kadar uzanmaktadır:

“Bese’nin bu yeni hallerini fark eden kadınlar, kolundan bacağından yakaladıkları gibi kızı sırtüstü yere getirdiler. İçlerinden cerrahlığıyla bilinen, ciğere saplanan kurşunu çıkaracak denli hünerli bir kocakarı bir incir dalını tam Bese’nin rahim ağzına sokacağı sıra Bese bacaklarını var gücüyle bitiştirip "Yapmayın, incirle aramı bozmayın!" diye haykırdı. Ağaçla arasındaki yasayı kimseye çiğnetmeden usulca ayağa kalkıp elinin tersiyle eteklerindeki tozu silkelediği gün, ne kendi huyunu bozmuştu ne de incirinkini” (Kaygusuz, 2021, s. 34).

Bese’nin itirazı sonrası onu içlerinden saf bir delikanlıyla evlendirmişlerdir. Bese’nin doğan ilk çocuğu çeşitli isimler almış daha sonra bir gün sessizce ortadan kaybolmuştur. İlyas’tan başka 5 çocuğu daha olan Bese, İlyas’ın acısını bir türlü içinden atamamıştır. Bese’nin yeniden Hızır’ı görmek istemesinin sebebi de İlyas’ın da Hızır gibi olduğuna inanmasıdır:

“Bir süre sonra İlyas’ın gaiibe karışmış olması Bese’nin duygu âleminde çarpıcı bir teselliye dönüştü. Nasıl ki Hızır göğe çekilip ruhsal bir makamda görünmezliğe kavuşmuşsa, dilediğinde yeryüzüne inip yüzlerden bir yüz takınarak dost gibi yaklaşıyorsa insana, belki oğlu İlyas da bir uzantısı olmuştu Hızır’ın. İlyas Hızır içre bir İlyas’tı artık. Varken yok olmamış aksine şeffaflaşmış, gözden kaybolmuştu” (Kaygusuz, 2021, s. 40).

Genç kadında Hızır insancının oluşmasında babaannesi Bese’nin Hızır ile olan bağı önemli bir yer tutmaktadır. Hızır, Eliha ve Melkisedek’in oğludur. Romanda Hızır’ın hikâyesi Eliha’nın yaşamından itibaren anlatılmaya başlanılmıştır. Eliha, incir ağacı

yeryüzünde 2000 yaşındayken Elbruz Dağları'nın eteğinde, Hazar Denizi'ne önünü dönmüş, herkesten uzakta küçük bir evde yaşamaktaymış. Evinin bahçesinde bir su kuyusu bir de incir ağacı varmış. Su kuyusunu görenler bunu Eliha'nın bu kuyuyu nasıl yaptığına dair hikâyeler anlatırlarmış. Çünkü vahşi görüntüsünden dolayı kimse Eliha'nın yanına yaklaşamazmış:

“Gören gözlerle Eliha'ya bakan herkes, onun göçmen bir kabileden doğup otuz yaşına vardığını, yüzündeki yara izlerinden, güneş lekelerinden, çenesindeki çıban çöküntüsünden, katmerleşmiş tırnaklarından kolaylıkla anlayabilirdi aslında. Umman'ın kayaları oyan dalgaları, yaylalarda insanın ciğerini yakacak denli sivrilen güneş ışığı, sisler içinde yürürken hissedilen ıslaklık, krater göllerinin dondurucu suyu, ayak tabanlarını dağlayan geniş tuz çökeltileri, çöldeki kum fırtınaları, Eliha'nın kanlı göz aklarından okunabilir. Gerçekten de zeytin rengi gözleri kanlıydı Eliha'nın. Düşün ki gözpınarları kıpkızıl birer boncuk... O yüzden kimse Eliha'ya bir şey soramadı” (Kaygusuz, 2021, s. 24-25).

Bir gün evinin yakınında geçen yaralı birini incir ağacının sütüyle iyileştirince şifa arayan herkes Eliha'nın yanına koşmaya başlamış. Bundan sonra Eliha'nın vahşi görüntüsü de güzelleşmiş ve namı yayılmış. Eliha'nın ününü duyan Salem kralı Melkisedek, Eliha için yola çıkmış. Her erkekte övülebilecek ve sevelebilecek bir kusur bulan Eliha, Melkisedek'te hiçbir şey görmemiş ve ona yüzünü dönmüş. 40 gün Eliha'yı elde etmeye çalışan Melkisedek sonunda incir ağacının bir yaprağına Eliha'nın adını yazıp kurutmuş ve falına bakmış. Melkisedek, bu faldan Eliha'nın geçmişini okumuş:

“Senin, dedi, keçilerin varmış, keçilerin çobanı oğlan kardeşin, bir de deve kılı çadırın, çadırın eşiğinde anan, gelincik tarlalarında koşuşturan kız kardeşlerin, hepinizin başında baban, babanın önünde düşman, düşmanın elinde pala, palanın ucunda süzülen kan, yerde kardeşinin kellesi. Sen kelleyi almışsın kucağına, oğlan kardeşinin gözlerini öpmüşsün, ağzın kan olmuş. Senin baban, oğlunu kaybetmiş, gözlerini öfke bürümüş; bundan böyle düşmandan daha zalimmiş. Keçi sürüsünü düşmana vermektense düşmanın elinden palayı kaptığı gibi önce ananı öldürmüş, sonra kız kardeşlerini, seni bulamayınca çadırı ateşe vermiş. Gelincikleri canhıraş yolmuş seni ararken. Sen arkasına saklanmışsın düşmanın, düşman utanç içinde, babanın elinde pala, gözlerinde dünyasını kaybetmiş bir adamın gözleri, düşmanın

arkasında sen, düşmanın önünde kızının başını isteyen bir baba. Düşmanın elinden tutup keçileriyle bir başına kalan babana dönüp dönüp bakmışsın. Hâlâ orada, boynunu çevirip arkana baktığın yerde kalakalmışsın” (Kaygusuz, 2021, s. 32).

Bunun üzerine Eliha, Melkisedek’e teslim olmuş. Yanına incir fidesini de alarak Melkisedek ile birlikte onun kentine gitmiş. Sarayın bahçesine incir fidesini diken Eliha, bir süre sonra burada da insanları tedavi etmeye başlamış. Eliha’nın ünü yayılırken Eliha incir ile bütünleşmeye ve kusursuzlaşmaya başlamış. Fakat Eliha’nın tek kusuru varmış o da çocuğunun olmamasıymış. Şehirde bir âlim olduğunu duyunca âlimin kapısını çalmış ama âlimle bir türlü görüşemiyormuş. Âlim yıldızları izlemekten başka bir şey yapmıyormuş. Yaşlanmaya başlayan Eliha daha fazla beklemek istemediği için âlimin evini yaktırıp onları zorla kendi sarayına getirtmiş. Fakat âlim yine odasından çıkmıyor sürekli yıldızları izliyormuş. Eliha bir gün âlimin odasını dinlerken âlimin eşine dediklerini duymuş. Eğer bu gece ay doğduğunda birlikte olursak ölümsüz bir çocuğumuz olacak sözlerini duyunca Eliha, o gece Melkisedek ile birlikte olmak için hazırlık yaptırmış. Âlim ve eşinin birlikte olmaması için de onlara uyku ilacı içirmiş. O gece Melkisedek ile Eliha birlikte olmuşlar. Âlim ve eşi uykudan uyanınca ilk dolunayı kaçırdıklarını fark edip ayın yay çizdiği yerde yeniden doğduğunda birlikte olmuşlar. O gece hem Eliha hem de âlimin eşi hamile kalmış. Eliha yaptığı hilenin sonucunda Hızır’ı doğururken ölmüş. Annesin yaptığı hile Hızır’a da sirayet etmiş ve başparmağında kemik oluşmamış. Âlim ve eşinin çocuğu ise Zülkarneyn olmuş. Aynı gün doğan Hızır ve Zülkarneyn birbirine zıt özelliklere sahiplermiş:

“Zülkarneyn’i tanıyorsun, oldukça alışıldık biri. Sultan Süleyman, Makedonyalı İskender, Fatih Sultan Mehmed gibi gözünü dünyaya dikmiş hükümdarlara benziyor. Alnında iki boynuz çıkıntısı olduğu için kapkara bir boğa gibi ihtişamlı, fethedeceği toprakların düşüyle yanıp kavrulan azman bir savaşçı. Hızır ise annesi doğum yaparken öldüğü için oldukça içine kapanık, su kenarlarında oturup tefekküre dalmakla meşgul, çiçek tohumlarına ve ağaç köklerine düşkün, toprağın çevrimine hayran bir çocuk. Erken yaşta kılıç kuşanıp dövüş sanatıyla uğraşan sütkardeşi Zülkarneyn’e göre sakın ve cılız” (Kaygusuz, 2021, s. 49).

Oğlunun bu halinden memnun olmayan ve tahtın geleceği için endişelenen Melkisedek, akıllanması için onu 40 gün zindana kapatmış. 40 günün sonunda Hızır zindandan

çıkıldığında daha da perişan haldeymiş. Onu karşılayan Zülkarneyn, Hızır'a kendisiyle birlikte savaşa gelmesini teklif etmiş. Zülkarneyn bir yandan savaş topak kazanacak diğerk yandan da ölümsüzlük suyunu arayacakmış. Hızır, Zülkarneyn'in teklifini kabul etmiş. Bir sürü savaştan ve çabadan sonra yorgun düşen askerler ve Zülkarneyn bir nehrin yanında mola vermişler. Ölümsüzlük suyunu bulamayacağını düşünen Zülkarneyn askerlerine yemek için verilen balığı nehre sokmalarını, kimin balığı canlanırsa onun gerçek Zülkarneyn olduğunu söylemiş. Hızır her zamanki huyuyla askerlerden uzaklaşmış. Nehrin kaynağını bulan Hızır, burada balığını suya bırakınca balığı canlanmış. O günden sonra da yeryüzünde farklı zamanlarda ve farklı kişilerin kimliğinde dolaşmaya başlamış. Hızır bu yönüyle romanda şöyle betimlenmektedir:

“Doğ u'nun ölümsüzyüdü Hızır. Zamana ağ kuran birisi. Yüreğ in atmaya yetmediğ i, umudun tükenmeye başladığı anları kollayan, uzaktan bakan bir çift gözdü. Ne veliydi, ne peygamber, ne melek, ne tam anlamıyla bilge, ne de tanrı, öte yandan bunların hepsiydi. Ortaya çıkmak için çoğ un yoksulluğ un insanın canını okuduğ u zor zamanları, ölümün kol gezdiğ i meydanları seçiyordu. Belki de olan biten felaketleri seyretmesi için şahit tutulan ikame bir bakıştı Hızır'unki. Bütün olmuş ve olacakların sebebini bir çiğ it gibi içinde taşıyan sırrın, tebdili kıyafetle dolaş an gövdesiydi de. Hiçbir şeyi ifş a etmeden ifş a edilemez olanı hatırlatan, tesadüfün özündeki ş aşmaz nedenselliğ i ima eden, her eylediğ i manidar olandı”
(Kaygusuz, 2021, s. 123).

Kadının hıdrellez kutlamaları sırasında karşılaştığı Hızır ise genç ve yakışıklı bir erkek kılığındadır:

“Çok hoş bir erkekti gerçekten. Senin onda ne gördüğ ünü az çok sezmeye başlamıştım. Yaş adığı her ana egemen etkileyici bir kişiselliğ e sahipti. Zihniyle, bedeniyle, geç miş i ve geleceğ iyle tam oradaydı. Taş ın taş tan baş ka bir şey olmamas ı gibi, kendinden baş ka bir şey olmayan göz ç elici bir bütünlük le...”
(Kaygusuz, 2021, s. 107).

Romanda olayların açıklanmasında ve desteklenmesinde rol oynayan sıradan kişiler ya da tarihi kişiler de bulunmaktadır. Derinliğ i bulunmayan bu karakterlerin bazılarının sadece isimleri geçerken bazıları belli bir özellikleriyle romanda yer almışlardır. Hz. İbrahim, Hz. İshak, Hz. Süleyman, Fatih Sultan Mehmet, 3. Osman, Kanuni Sultan

Süleyman, Huriye, Frik dede, Cemil ve ailesi, Sırma ve eşi Zülfü bu karakterlerden bazılarıdır. Hızır, bu kişilerin çoğuyla görüşmüş ya da onlara yardım etmiştir.

Hızır ve Zülkarneyn, Hz. İbrahim'in döneminde yaşamış ve onun dinine inanmışlardır. Anlatıcı, Hızır için "Hiçbir zaman tika basa doymuyor, kana kana su içmiyor, mecbur kalmazsa et yemiyor, yiyecek bulamazsa bir asma yaprağını bütün gün çiğneyerek İbrahim'in görünmez tanrısına şükrediyor" (Kaygusuz, 2021, s. 50) ifadesini kullanmıştır. Hızır ile Zülkarneyn bir savaş dönüşünce oğlu İshak'ı kurban etmeye giderken Hz. İbrahim ile de karşılaşmışlardır.

Hz. Süleyman, anlatıcının geçmişten anılar anlattığı bir bölümde karşımıza çıkmaktadır. Bu anıda Hz. Süleyman'ın doğumundan, krallığından ve Seba Melikesi Belkıs ile olan ilişkisinden ve Hızır ile karşılaşmasından söz edilmektedir.

Huriye, Frik dede, Cemil ve ailesi, Sırma ve eşi Zülfü, Munzur, Munzur'un ağası ve onun eşi ise genç kadının Dersim'e gittiğinde karşılaştığı ve evlerine misafir olduğu kişilerdir. Huriye, bu dünya ile öbür dünya arasındaki perdeyi görebilen genç yaşta dul kalmış biridir. Sırma ve eşi Zülfü, genç kadını evlerinde misafir eden ailedir. Cemil, 1938 olayları sırasında ailesini korumak için onlarla mağaraya sığınan bir köylüdür. Onları öldürmeye gelen askerleri görünce mağarada önce ailesini sonra da kendini öldürmüştür. Frik dede ise, oğlu askeri darbe sırasında diri diri yakılan köyün aksakallı dedesidir. Munzur, Munzur'un ağası ve ağasının eşi, Frik dedenin kafa dinlemek için Munzur nehrinin hikâyesinde adı geçen kişilerdir. Frik dede romanda şöyle tasvir edilmektedir:

"Köyde gümüşi sakalları göğsüne kadar uzamış bir Alevi dedesi vardı. Küskün ve kambur, ruhunu peşinden sürükleyen yorgun bir adamdı Frik Dede. İster istemez bir anlam çıkıyordu yalnızlığından. Uzak ve gizemli halinin ötesinde göze batan, dünyasızlığıydı. Bir dünyası vardı elbette, ama orası başka bir yerdi. Dilin tükendiği, bakışın içeri döndüğü, kalbin kendini dinleyecek denli zayıf attığı özgün bir feleği vardı onun" (Kaygusuz, 2021, s. 71).

YBY romanının şahıs kadrosu incelendiğinde padişah ve peygamber, gerçek ve hayali, günümüzde yaşayan ya da tarihi gerçekliği olan kişilerin bir arada yer aldığı

görülmektedir. Postmodern metinlerde karşımıza çıkan bu özellik, bilimin her şeyi somutlaştırma ve netleştirme amacına bir tepki olarak ortaya çıkmıştır. Romanda hayali ve gerçek kişiler iç içedir. Fotoğrafçı genç kadının içinden çıkan ve ne olduğu belirtilmeyen varlık (anlatıcı), zamanlar arasında yolculuk yapan ve kılık değiştirebilen Hızır, gerçek hayatta karşımıza çıkabilecek olan Bese, Firik dede gibi karakterler bir arada uyum içindedir.

Sema Kaygusuz'un ***Barbarın Kahkahası*** isimli üçüncü romanının şahıs kadrosunu 18-22 Ağustos tarihleri arasında Mavi Kumru Motel'inde tatil yapan ve motelde çalışan kişiler oluşturmaktadır. Karakterlerin kendilerine, yaşadıklarına ve birbirlerine karşı tavırları motelde yaşanan olayların Türkiye'nin bir özeti olduğu izlenimini oluşturmaktadır. Karakterlerin ruhsal çözümlemeleri genellikle başka bir karakterin gözünden aktarılmıştır. Bu noktada romanın en önemli karakteri Simin'dir. Simin bir tıp tarihçisi ve deontologtur. Romanda *Fesatlığın Ehlileştirilmesi Üzerine, Teessüf Reçetesi* ve *Tenezzül Makamı* bölümlerinin de yazarıdır. Bu bölümlerde moteldeki bazı kişilerin fiziksel ve ruhsal özelliklerini betimledikten sonra onlar için tıbbi çözümler de önermektedir. Simin romanın son kısımlarına kadar gizemini koruyan bir karakterdir.

Simin, *Tenezzül Makamı* bölümünde sidik üzerine yazdığı notlarda sidiği bir şifa vesilesi olarak sunmaktadır. Bu da bize halk kültüründeki şamanları hatırlatmaktadır. Bingo oynandığı gece moteldeki diğer kişilerle yaptığı kısa sohbette kendisi hakkında çok az bilgi vermiştir. Bu bilgilerden ve yazdığı notlardan yola çıkarak Sema Kaygusuz, babaannesinden esinlenerek Simin karakterini yazmıştır, denilebilir. Sema Kaygusuz'un babaannesi de Dersim katliamından kurtulanlardan biridir ve doğayla sıkı bir ilişkisi vardır. Aynı şekilde Simin de hem doğayla ilişkisi kuvvetli bir karakterdir hem de hangi katliam olduğunu belirtmese de bir katliamdan kurtarıldığını söylemiştir:

“Tek başınıza mı büyüdünüz?”

“Zamanın Edirne kaymakamı... Beni evlatlık almış, onların kızı olarak yetiştirildim... Adımı da babalığım koymuş. Öncesi... karanlık bir valiz.”

“Valiz mi? Bildiğimiz valiz!”

“Evet efendim... Bir... katliam olmuş vaktiyle. Ben ve ikiz kardeşimi bir valize koymuşlar. Kendim üstte kalmışım kardeşim altta. Valizi açtıklarında sağ çıkan ben olmuşum... Kardeşim... havasızlıktan boğulmuş” (Kaygusuz, 2022, s. 142).

Motelin işletme müdürü Ferhan’dır. Motelde yaşanan sidik olaylarından dolayı sürekli gergindir. Ferhan hem olayları yatıştırmak hem de zedelenen imajını düzeltmek için şüphelendiği bahçıvanı işten kovar. Fakat bahçıvanın moteli terk etmesinden sonra da sidik olayı tekrarlanır. Motelde kalan son müşterileri de kaçırmamak için bir bingo gecesi organize eder. Ferhan’ın yöneticilik vasfıyla, sadece şüphelerine dayanarak bahçıvanı işten kovması yönetici-çalışan arasındaki adaletsiz durumu gözler önüne sermektedir.

Romanda okuyucunun tanıştığı ilk kişi ise Turgay’dır. Turgay, Nihan’ın eşidir. Romandaki olaylar Turgay’ın denize işemesi ile başlamaktadır. 18 Ağustos gecesi, deniz kenarında bir süre dolaştıktan sonra denize işeyen Turgay, ertesi gün sabah bu olay yüzünden Faruk ile kavga etmiştir. Kavga olayından sonra ortalıkta pek görünmeyen Turgay ve Nihan çifti, bingo oynanan geceye kadar olaylara pek müdahale etmemişlerdir. Bingo oynandığı gece Melih ve Turgay konuşurken Turgay içinde Nihan ile ilgili bir sır tuttuğunu ve 18 Ağustos gecesi onun yükünü denize boşalttığını söyler.

Dilek ve Faruk, motelde konaklayan çiftlerden biridir. Dilek, Turgay’ın denize işediğini eşine söyleyince eşi Faruk sinirlenir ve Turgay’la kavga eder. Bu olaydan sonra Dilek ve Faruk, o gün içinde moteli terk ederler. Olayın ardından Serpil, Gülenay ve Aysu olayın değerlendirmesini yaparken Dilek ve Faruk’un kavgacı yönlerine vurgu yapmışlardır.

“Serpil ısrarlıydı, “Düşün bakalım o kavgalar neden çıkıyor? Geçen sene Dilek’in ehliyetine el koyan polisi ne diye dövmüştü Faruk, aylarca mahkemelerde kimin uğruna süründü? Ondan önce apartman yöneticisiyle kapıştı. İki yıl önceki tekne turunda kaptanı denize atmaya kalktı. Daha neler neler... Peki, hatırlayın bakalım neden çıkıyor bu kavgalar? Hep Dilek’in fişteklemesi yüzünden. Şöyle baktı, yandan değdi, galiba beni itti, emin değilim ama asansörde fazla yaklaştı denir mi böyle kocaya? Dünyanın en çabuk gaza gelen adamıyla evliysen her boku anlatmayacaksın kardeşim” (Kaygusuz, 2022, s. 15-16).

Serpil ve Okan, Ozan isimli oğulları ile motelde tatil yapan ailelerden biridir. Okan milliyetçi ve homofobik söylemleriyle dikkat çekmektedir:

“Masadaki yakın arkadaşlarını bile yadırgatan anlamsız bir öfkesi vardı Okan’ın, “Evet evet, onlar gibiler hem efendi hem de karı gibi feminist olurlar. Kıl tüy, kedi, köpek, kıytırık bir ağaç için ortalığı ayağa kaldırır ama iş askerliğe gelince aynen sıvışır. Kürtçü olur bunlar, Ermeni, Rum dostu olurlar, bir de birbirlerini... tövbe yarabbim, en sonunda gelir üstümüze işerler” (Kaygusuz, 2022, s. 71).

“Yumruk indi masaya, ‘Türk olmak ne kadar zor bir şey biliyor musun sen? Yok efendim Ermeni soykırımı, şimdi son moda Dersim katliamı! Her gün bize katil diyorlar. Balkanlardan göçerken Türklerin yaşadığı mezalimi anlatan yok tabii. İbnelik böyle bir şey işte.’” (Kaygusuz, 2022, s. 71).

Serpil ise hırçın söylemleri ile ön planda olan karakterdir. Simin, Serpil hakkında “Zira kendisi ne söylese (gayet doğru sözler ediyor aslında) fena halde hararetle söylediğinden, yani kelimeyi o kızgın hançeresinde kebab gibi pişirmesi yüzünden ağzından ne mana çıkıyor bu hanımın, ne de hikmet” (Kaygusuz, 2022, s. 19) benzeri notlar alarak onun üslubuna dikkat çekmiştir.

Ozan, Serpil ve Okan’ın 12 yaşındaki çocuğudur. Annesinin sözünü dinlemeyen Ozan, ondan gizli balık tutmaya ve uzaktaki koylarda yüzmeye gider. Simin, Ozan hakkında “delimsirek bakan kıvrık çocuk” (Kaygusuz, 2022, s. 21) ifadesini kullanmıştır. Ayrıca romanın *Tenezzül Makamı* bölümünde de Simin, Ozan’ın yaptıklarından yola çıkarak moteldeki çiş olayını değerlendirmiştir. Ozan’ın tatil yapan herkesi etkilediği iki önemli olay vardır. Bunlardan birincisi bir gün elinde yılan ölüsüyle çıkıp gelmesidir:

“Ozan yılanıyla birlikte masaların önünden geçip mutfağa doğru yöneldiğinde, kepenklerin, tentelerin, sekilerin, soyunma kabinlerinin cepheleri yerle bir oldu. Güneş gerçekleşti. Sivri ışıklar sızdı gölgelerden. Oğlan yılanı mutfağa sokunca, herkesin imgeleminde kadim bir ocak oluştu. Onlardan gerçek bir ateş rica etmişti Ozan, çift dilli alev, kızıl kor, hakiki köz, mümkünse tin, herkese düşen har, tözüne eriştiği et. Günün mahvedici pazarlığı bu oldu” (Kaygusuz, 2022, s. 121).

Ozan'ın tatildeki herkesi etkisi altına aldığı bir diğer önemli olay ise romanın sonunda omuzlarında bir dağ keçisi ölüsü ile gelip onu herkesin önüne bırakmasıdır. Her iki olayda da Ozan, doğayla bütünleşip insanlara vahşiliklerini hatırlatmaktadır.

Motelde dikkatleri üzerine çeken insanlardan biri de Eda'dır. Vurdumduymaz, ölçüsüz ve şehvetli tavırları ile betimlenmektedir. Feminist yönü ile ağır basan bir karakterdir. Eşi Ufuk ile yaşadığı bir tartışma esnasında bu yönünü belli etmektedir:

“Önce kadınları köle yapalım, sonra da zayıf erkekleri... Garibanların bir kısmı savaşa, öbür kısmı taş kırmaya. Karılarımız çocuk baksın yeter. Kız kardeşlerimizi, kızlarımızı takas edelim, düşman erkekleri öldürelim, kadınlarına tecavüz edip dölleyelim, asil soyumuz yürüsün. Ama tabii kadın imgesine öyle bir değer biçelim ki ömür boyu manastıra kapanan rahibeler bile o değere erişemesin” (Kaygusuz, 2022, s. 53-54).

Melih ve İsmail, Mavi Kumru Moteli'nin aykırı çifti olarak tanınmaktadırlar. Aralarında hem cinsel bir çekim hem de bir anlaşmazlık vardır. Aralarındaki sorunu bir türlü çözmeyen İsmail ve Melih, bir gece şiddetli bir kavgaya tutuşurlar. Bu kavga sırasında İsmail, Melih'in yanağını ısırır. Bu olay aralarındaki buzların çözülmesine yardımcı olsa da İsmail olayın ertesi günü artık bu ilişkiye dayanamadığını itiraf edip moteli terk eder. İsmail ve Melih arasındaki ilişkiyi çözümleyen ilk kişi Eda olmuştur:

"Cinsel bir tedirginlik var aralarında, gizlice dokunuyorlar," dedi Eda, söylediklerinden fazla emindi. "Son derece doğrudan sözler ediyorlar birbirlerine. Ama düzensiz konuşuyorlar. Arkadaşlar birbirlerini anlamak ister, anlaşma esası diye bir şey vardır. Konuşma çizgisel devam eder. Ama onlar zikzaklar çizerek konuşuyorlar. Lafi kamçı gibi savuruyorlar, nereye çarparsa artık... Tartışma her an başka yöne sapabilir." (Kaygusuz, 2022, s. 44).

Motelin en kalabalık ailesi ise dede, büyükanne, oğlan, gelin, görümce ve iki çocuktan oluşan bir ailedir. Gürültücü olmalarıyla dikkat çekmektedirler:

“Üç kuşak tatile çıkmış kalabalık aile ise masanın çevresinde dip dibe yerleşmiş yine birbirlerini dinlemeden hep bir ağızdan konuşuyorlardı. Sıcaktan değil de konuşmaktan terliyorlardı sanki. Bu ağzı kalabalık aile bireylerinin çevre masalara

aldırmaksızın yüksek oktavda havaya salladıkları cümleler sadece iki temayı kapsıyordu. Biri hastalık, öbürü mülkiyet” (Kaygusuz, 2022, s. 36).

Alikâr, motelde çalışmak için Van’dan gelmiştir. Selçuk ile sohbet ettikleri gece kendi hayatından bahseder. Babasıyla dinine tutunmuş biridir. Alikâr’ın babası, ormanda bir ayı avlamış ve bu avdan sonra değişime uğramıştır. Babasındaki bu değişim Alikâr’ı da etkilemiştir. O günden sonra Alikâr sırasıyla fâsık, tağut, müşrik, kâfir ve mürted olmuştur. Dini sorgulamalar yapan Alikâr, bu sorgulamalar esnasında kendi benliğini de bulmaya çalışmaktadır:

"Ben meğerse, inancımın karşısına babamı dikmişim inzibat gibi."

Burada sesi hafiften titredi Alikar'ın.

"Dinimin sahibiymiş babam. Ona bir şey olunca bana da oldu." (Kaygusuz, 2022, s. 96).

"Ama benim babam hala Müslüman. Taş ne kadar taşsa, şu gök ne kadar gökse, babam da o kadar Müslüman. O kendine bir yön buldu anladın mı? Avladığı hayvana kendinden şekil verdi. Zat-ı muhterem oldu. Ama ben... çok afedersin bok gibi kaldım ortada. Ne hafızım, ne imam, ne de filim..." (Kaygusuz, 2022, s. 100-101).

Motel’in bahçıvanı, ismi belirtilmeyen, suçsuz yere işten kovulan biridir. Motelin müdürü Ferhan, hem kendinin hem de motelin imajını düzeltmek için onu günah keçisi ilan etmiştir. İşten kovulduktan sonra silueti belirsizleşen bahçıvan için şöyle bir betimleme yapılmıştır:

"Söylentilere göre bahçıvanın yaptığı çok belli olan bu tiksiniç küstahlık için, küstahlık desek mi demesek mi ikircikliğiyle isim arıyorlardı hâlâ. Aydınlanmamışlardı. Bundan böyle bahçıvan, görüldüğünden daha iri, yerlerde sürüdüğü su hortumundan daha sessiz, dişleri sarı değil sapsan, elleri büyük değil büsbüyük, darmadağın ve pejmürde, bütün bunlara rağmen herkesin gözünden kaçan hayaletsi bir adama evrilmişti. Sapık deseler sapık değil, deli deseler deli değil, birisi deseler biri değil, her haliyle yadırgatıcıydı. Zamanında gözden

kaçırdıkları bahçıvanın içe kapanıklığı, bulanık bakışları, toz kaldırarak yürümesi her cümlede daha da belirginleşiyordu” (Kaygusuz, 2022, s. 67-68).

Aysu ile eşi Tamer, Gülenay ile eşi Ömer, oda hizmetlisi Hatice, garson Selçuk, aşçı Muzaffer ve Alikâr'ın yerine gelen yeni garson, romanda yer alan ama derinliği bulunmayan karakterlerdir.

Postmodern edebiyatta hiç kimse dışlanmaz, her şey bütünün bir parçasıdır. Bu durum üzerinde postmodernizmin çoğulculuk ve melezleşme ilkelerinin etkisi büyüktür. Çoğul ve melez yapıya rağmen postmodern dünyada insan hem kendine hem de yaşadığı dünyadaki her şeye karşı büyük bir yabancılaşma ve uzaklaşma içerisindedir. *BK* romanının şahıs kadrosu incelendiğinde de göze çarpan ilk olgulardan biri insan çeşitliliğidir. Milliyetçi ve homofobik tavırlarıyla Okan, asabi halleriyle Serpil, feminist söylemleriyle Eda, eşcinsel çift Melih ve İsmail, varoluşsal sancılar çeken Alikâr, gizemiyle ve insanların ruh halini gözlemlemesiyle ön planda olan Simin ve tatil yapan herkese vahşiliklerini hatırlatan Ozan... Bir yandan kendileri de farklı olmasına rağmen bir türlü diğerlerini farklılıklarından dolayı kabul edemiyor oluşları ama diğer yandan da bir arada yaşama zorunluluğunda da olmaları postmodern dünyanın küçük bir modelini oluşturduklarını göstermektedir.

Sema Kaygusuz'un tek tiyatro oyunu olan *Sultan ve Şair*'de iki ana karakter bulunmaktadır. Eserin isminden de anlaşılacağı üzere bunlardan biri sultan diğeri ise şairdir. Oyun boyunca sultanın gerçek isminden bahsedilmemektedir. 4 perdeli oyunun her perdesinde sultan karşımıza başka biri olarak çıkmaktadır. Birinci perdede Endülüslü Abbadi Meliki El Mutemid, ikinci perdede Abbasi halifesi Muktedir Billah, üçüncü perdede Yüksel Sorgun'un hayranı olan genç adam ve dördüncü perdede yarı baygın haldeki Yüksel Sorgun'a yardım eden genç adamdır. Dördüncü perdede olaylar ilerlediğinde genç adam Fatih Sultan Mehmet rolüne girmiştir.

Oyunun birinci perdesinde sultan, “Birkaç saniye sonra sahneye iyi giyimli, görünüşüyle göz alan SULTAN (35-40) girer, üstünde oldukça şık bir takım elbise vardır” (Kaygusuz, 2013, s. 9) diye betimlenmektedir. İkinci perdede sultanın üzerinde şık bir trençkot vardır. Üçüncü ve dördüncü perdelere yine üstünü değiştirir ve son perdede şık bir şapka da kullanmıştır.

Postmodern metinlerdeki şahıs kadrosunun özellikleri açısından Sultan karakteri incelendiğinde göze çarpan unsurlardan biri gerçekliğin öznelleşmesidir. Sultan, her perdede üstünü değiştirmekte ve başka bir karakter olarak karşımıza çıkmaktadır. Hatta son perdede sonradan karakter değişikliği yapmıştır. Postmodernizmle birlikte değişen gerçeklik anlayışında gerçek, muğlaktır ve değişebilir. Modernizm dönemindeki gibi kesin çizgileri yoktur. Sultan karakterinin her perdede değişmesi, yüzyıllar önce olmuş olayları hala günümüzde devam ettirmeye çalışması da bu gerçeklik anlayışının yansımasıdır.

Oyunun ikinci ana karakteri ise şairdir. Şair, günümüzde yaşayan Yüksel Sorgun isimli biridir. Eserin ilk perdesinde “İçlerinden biri, özenli ve temiz giyimiyle ŞAİR (65-70) dikkatimizi çeker. O da herkes gibi balık tutmaktadır” (Kaygusuz, 2013, s. 9) sözleriyle okuyucuya tanıtılmıştır. Aslında şairin eser boyunca kimliği değişmez. Fakat her perdede sultan, şairi yeni biri olarak tanımlar. Şair, eserin birinci perdesinde İbni Ammâr, ikinci perdesinde Hallac-ı Mansur, üçüncü perdesinde kendisi yani Yüksel Sorgun ve son perdesinde Hurufi derviş olarak karşımıza çıkmaktadır.

Postmodernizm açısından incelendiğinde Yüksel Sorgun, etrafındaki olayları anlamlandıramayan, topluma yabancılaşmış ve kibirli halleri ile dikkat çekmektedir. Postmodern dünyada insan anlam arayışını yitirir, topluma ve kendine yabancılaşır ve her şeyden uzaklaşır. Şair, oyunun üçüncü perdesinde hayranı ile yaptığı konuşmada da bu yalnızlaşma ve uzaklaşmaya şöyle değinmiştir:

“ŞAİR - Elbette, buradaki bütün oltacılar da öyle. Söylenecek bütün sözleri sarf etmiş, dünyadan alacağı her neyse feragat etmiş, için için kendiyle konuşan insanlar bu köprüye gelip yakalanacağı o dev balığı beklerler. Balıkçılık dünyanın en sessiz avlanma biçimidir. Burada herkes susar, bekler. Beklerken zamanın dışına çıkarlar. Başka balıklar gelir, o büyük balık bir türlü gelmez” (Kaygusuz, 2013, s. 42).

Oyunda sultanın ve şairin geçmişte yaşamış insanların kimliklerine girmeleri ve onları taklit etmeleri de postmodernizmin geçmişe olan ilgisiyle alakalıdır. Postmodernizme göre geçmiş, beslenilmesi ve ders çıkarılması gereken önemli kaynaklardan biridir.

Sema Kaygusuz, oyunun her perdesinde sultanları gaddar ve şairleri öldürülen olarak göstermiştir. Bu aslında siyaset-sanat ilişkisine bir eleştiridir.

Sema Kaygusuz'un anlatı türündeki eseri **Karaduygun**, olay örgüsü itibariyle karmaşık bir yapıya sahiptir. Sırasıyla bir bölüm yazarın Birhan Keskin ile ilgili görüşlerinden ve anılarından oluşurken diğer bölüm yazarın kurguladığı öykülerden oluşmaktadır. Eserdeki bu karmaşık yapı postmodern düşüncenin çoğulcu ve melez anlayışının bir sonucudur. Aynı şekilde olay örgüsündeki karmaşıklık, çoğulcu ve melez yapı eserin şahıs kadrosunda da göze çarpmaktadır.

Anlatının iki ana karakteri vardır: Sema Kaygusuz ve Birhan Keskin. Sema Kaygusuz, eserde yer yer anlatıcı yer yer de kahraman rolünü üstlenmektedir. Kendisi ile ilgili birkaç küçük anıyı anlatması dışında genellikle *Karaduygun* kitabının yazılma aşaması hakkında bilgiler vermiştir. Kaygusuz'un hem yazar hem kahraman hem anlatıcı rollerini üstlenmesi eserde bir yandan çoğulcu yapıyı oluştururken diğer yandan postmodern metinlerin önemli tekniklerinden olan üstkurmacayı oluşturmaktadır.

Birhan Keskin ise çoğunlukla kahraman rolündedir. Keskin'in gerçek kişiliği ile anlatı içindeki kişiliği büyük ölçüde örtüşmektedir. Ancak anlatı, edebi bir türdür ve dolayısıyla içinde kurgu unsuru barındırmaktadır. Kaygusuz, kendi gözlemleri ve kurguladığı unsurlarla Birhan Keskin'in gerçek kişiliğini birleştirerek yeniden yorumlamıştır. Eserde ön planda olan olay Keskin'in yaşadığı uykusuzluktur. Yazar bunu Gılgamış miti ile özdeşleştirmiştir:

“Nasıl ki Gılgamış, yatağına alışamayan bir sürgün gibi Uruk'u ve ötesini baştan başa katediyorsa, Birhan da kültürle doğa, toprakla duvar arası bir yerde, iki dünya içinde yazıyordu geceyi. Şiirin koygun karanlığa saldıran ışığı, göktaşlarını matlaştırıyordu. Bazen yazmıyor, yazmadığını gizliden gizliye yazmaktan usanıyordu. Gece basan tutkularla peyda olan kelimeleri ararken, geçip giden zamanı elinde tutamamanın hüznüyle boş işlerle oyalanıyordu. Ne ki günün ilk ışıklarında müezzinin ilk nefeste çatlak çıkan sesiyle, uykusuzluk birdenbire sıradanlaşıyor, bir damla canın boyun eğişiyle uykuya çekiliyordu. Uyumazdan önce ne tanrıydı, ne de ölümlü. Sadece uykuluydu” (Kaygusuz, 2016, s. 12).

Y'ol başlıklı şiir kitabında Birhan Keskin de uykusuzluğu üzerine şiirler yayımlamıştır. Bu şiirlerden birinde şöyle söylemektedir:

“İçerde tıkanan çığlık dışarda inliyor

Sabaha karşı

Uyku kabul etmiyor beni

Dışardan bir yerden uzuuuuunnnnuzun

Bir inilti kopuyor.

İçimde zulmün duvarları.

Uyuuuuuuuu alsana beni koynuna” (Keskin, 2011, s. 15).

Birhan Keskin, postmodern dünyanın yalnızlaşmış, yabancılaşmış, kırılğan bireylerini temsil etmektedir. Duyduğu içsel kırılmaların seslerini sembolize etmektedir. Evde ve binada duyduğu *tak tuk tak* seslerini önce tamirat sesi zanneden Keskin, sonra öyle olmadığını anlar. Durmaksızın devam eden bu ses, hayatın devam eden yönünü ve onun rahatsız edici uğultusunu sembolize etmektedir. Kaygusuz, “karaduygun” kelimesini Birhan Keskin gibi olanları tanımlamak için kullanmaktadır: “Birhan gibiler derken, dünyanın uğultusunu içinde duyan karaduygun insanlardan söz ediyorum,” (Kaygusuz, 2016, s. 24).

Roma rakamıyla yazılan bölümlerde Sema Kaygusuz ve Birhan Keskin dışında da bazı kişiler bulunmaktadır. Fakat bunlar çoğunlukla figüratif rolde yer almışlardır. Birhan Keskin’in annesi İftade Teyze, komşuları İsmet ve Yasemin ve Kaygusuz ile Keskin’in meyhanede sohbet ettikleri arkadaşları bunlardan birkaçıdır. Figüratif olarak eserde yer alan fakat postmodern metin açısından bakıldığında önemli bir kişiliğe sahip olan karakter ise Tacettin’dir. Tacettin, Sema Kaygusuz’un *Sandık Lekesi* kitabında yer alan *Tacettin* öyküsünün başkahramanıdır. Kaygusuz, bir gün gezerken Tacettin’i yolda görmüştür. Kendi kurguladığı karakteri canlı olarak görmek yazarı korkutmuştur. Bu noktada postmodern manada gerçek-kurgu çizgisini silikleştirmesi bakımından Tacettin karakteri önemlidir:

“Bu kez yazınsal karakterim, geçen on iki yılda saçları dökülmüş, parlak rugan ayakkabılarıyla Beyoğlu'ndan capcanlı geçiyordu. Yine yazdığım gibi yumruklarını sıkarak yürüyordu üstelik. İçim burkuldu. Tacettin öyküsüyle dönüştürdüğümü sandığım hınç, ete kemiğe bürünmüş bir kabadayı olarak kurmacamı kendi kehaneti kılmıştı. Tacettin' den sonra ilgisizce vitrinleri seyretmeye başladım. Gelen giden çarparak geçiyordu. Eskiden canlı bir adam olan Tacettin, şimdi zihnimde gömütsüz bir ölü haline gelmişti. Canlanmamış, benim âlemimde tam tersine ölmüştü” (Kaygusuz, 2016, s. 100).

Anlatıda Birhan Kesin ile ilgili bölümlerin dışında yedi tane de kurgusal hikâye yer almaktadır. Bu hikâyelerden ilki *Çağrılan Musa*'dır. Bu hikâyenin başkahramanı Musa'dır. Onun dışında figüratif olarak Orhan, Dijvar gibi karakterlerin de adı geçmektedir. Musa, herkese yardım etmesi ile bilinen bir kişidir: “İnsanların atıldığı bütün köprüler, cinayetlerin ilk tanığı bütün ağaçlar, kana kesen bütün dereler, cesetlerin fırlatıldığı bütün uçurumlar memleketiydi Musa'nım. Acıları dindirmeye her yerden çağırıyordu da çağrılmadan az önce yola çıkmış oluyordu” (Kaygusuz, 2016, s. 17-18).

Bir gün Dijvar da Musa'dan yardım istemiştir. Musa, Musa'nın şoförü Orhan ve Dijvar birlikte bir yere giderler. Gittikleri yerde Musa'ya komplo kurulmuştur ve Musa burada ölür. Sema Kaygusuz, hikâyenin sonunda hikâyeyi Musa Anter için yazdığını belirtmiştir. Musa Anter, 1920-1992 yılları arasında yaşamış Kürt yazar ve gazetecidir. Kürt milliyetçiliği ile tanınmaktadır. Anter, hem Kürtçe hem Türkçe yazılar kaleme almış, şiirler, denemeler ve gazete yazıları yazmıştır. 1992 yılında faili meçhul bir cinayete kurban gitmiştir (Yavaşca, 2013, s. 45).

Musa Anter'in Kürt milliyetçiliği yapması, dilini ve kültürünü korumaya yönelik çalışmalarının olması göz önünde bulundurulduğunda *Karaduygun*'daki Musa, bir semboldür. Dilini, kültürünü ve kimliğini korumaya çalışanların yardımına koşması onun bir sembol haline gelmesine sebep olmuştur.

Karaduygun'un son hikâyesi olan *Kelebeğe Düşmeden*'deki kadın karakter de postmodern özellikler taşımaktadır. Öncelikle öyküdeki kadın karakter, kelebekleri ezmek için gösterdiği nahif yapısı ve çevresindekilerden uzaklaşmak istemesi ile

dikkat çekmektedir. Postmodern dünyada birey yabancılaşma ve yalnızlaşma halindedir. Öyküdeki kadın da bu bağlamda incelendiğinde postmodern birey özelliği taşımaktadır:

“Esintiler havaya sürtünmüyor, ağaçlar yapraklarıyla kımiltısız anlaşıyordu. Fiskeli adımlarıyla kadın, dünyanın hıncahınç telaşesinden uzak, sessizlikle bağışlanıyordu vadide yürürken. O sırada Kelebekler Vadisi'ni dolaşan başka birileri olsa da, hiçbir insankişinin varlığını hissedemiyordu. Tümüyle benliğine kapanmış, seyredildiğinden bihaber dokunaklı bir saflıkta, insanın topraksı özünü açığa vuran gözalıcı bir kendilikti onunki. Nereden geldiğinin, kim olduğunun basit adlarını başından atmış, kelebeğin gözü kadarıcık bir can olmuştu” (Kaygusuz, 2016, s. 105).

Kitabın VII. Bölümünde Sema Kaygusuz, *Karaduygun* anlatısını yazmaktan vazgeçişini ve tekrar yazmaya karar verişini anlatmaktadır. Bu bölümde Birhan Keskin Kelebekler Vadisi'ne gidemeyeceğini, o kadar kelebeğin arasında yürümekten imtina edeceğini söylemiştir. Keskin'in bu zarif ruh halinden etkilenen Kaygusuz onun için bir hikâye yazmayı düşünmüştür. Bu hikâye, kitabın da son hikâyesi olan *Kelebeğe Düşmeden* öyküsüdür. *Tacettin* öyküsünde nasıl ki Kaygusuz, kurguladığı karakterini yıllar sonra karşısında görmüşse *KD* öyküsünde de yıllarca gördüğü birini öyküsüne dâhil etmiştir. Bu noktada postmodern manada gerçek-kurmaca çizgisi belirsizleşmektedir.

Kitaptaki diğer hikâyelerde karakterler çok fazla postmodern kişilik özelliği göstermezler. Fakat olayların anlatılışı açısından hikâyeler postmodern metin olarak değerlendirilebilir.

Sema Kaygusuz'un öyküleri postmodern şahıs kadrosu bakımından incelendiğinde kişilerin gerçeklik algısına sahip olmaması ya da toplumla uzlaşamamaları gibi özellikleri dikkat çekmektedir. Yazar, öykülerinde aşına olduğumuz sıradan insanların kendileriyle, toplumla ya da doğayla ilişkilerini irdelemektedir. Onun hikâyelerinde sıradan insanlar, sıradan acılar ve sevinçler yaşamaktadır. Bu bağlamda Kaygusuz'un dört öykü kitabındaki kişiler dünyası şöyle incelenebilir:

Ortadan Yarısından kitabında kişiler gerçek ile hayali karıştıran, yarım kalmışlık hissiyle mücadele etmekte, kimlik bunalımı ve özdeşlik problemi yaşamaktadırlar.

Televizyon Çocuklarım öyküsünde spiker olabilmek için önce kimliklerini saklayan daha sonra gerçek kimliklerine kavuşan gençler vardır. *Çöp Torbası Evren* öyküsünde kendini asmadan önce çöp torbalarıyla konuşan bir tanrı vardır. Bu kişi çöp torbalarını renklerine göre ayırmış ve her renge farklı bir evren özelliği yüklemiştir. *Çitlembik Yiyen Ölüler* öyküsünde ise annesinin mezarıyla konuşan biri vardır. Öykünün sonunda annesi mezarından çıkıp çocuğunu azarlamaktadır.

Sandık Lekesi kitabındaki yer alan öykülerde bireyin bunalımlı ruh halinin yanı sıra kadının ve çocukların ataerkil toplumdaki yaşamına da değinilmiştir. *Sarı* hikâyesinde anlatıcı, vefat eden arkadaşı Nazan'ın evine gitmiş. İçine kapanık biri olan Nazan, önceden terzilik yapmaktaymış. Yeni evine taşındıktan sonra nedeni belli olmayan bir hastalığa yakalanmış ve günden güne sararıp solmuş. Sonunda da hastalığa yenik düşmüş. Elinde sarı güllerle taziye evine giden anlatıcıyı kapıda Seda Hanım karşılamış ve güllerin rengine bakınca biraz sitem etmiş. Bir süre sonra sohbet sırasında Seda Hanım, Nazan'ın sarı rengini hiç sevmediğini, hatta ona dokunamadığını söylemiş. Sohbetten sonra Nazan'ın odasına çıktıklarında anlatıcının dikkatini duvardaki mor çiçeklerin arasındaki ufacık sarı çizgiler çekmiş. Nazan'ı hastalandıran şeyin bu sarı çizgiler olduğunu anladığında hemen odadan çıkmış. Sarı renk genellikle ayrılığı temsil etmektedir. Çocuk yaşta annesini ve babasını kaybeden, kardeşini kendisi büyüten, sonra kardeşinin yurt dışına çıkmasıyla uzun yıllar ondan ayrı kalan, eşinden ayrılan Nazan da ayrılık ile sarı rengini özdeşleştirdiği için sarıyı sevmemektedir. Üstelik bu sevgisizlik onun hayatına mâl olacak derecede büyüktür.

Aynı kitapta yer alan *Elif'in E'si* öyküsünde ise bir bebeğe ad koyma zamanından ufak bir kesit anlatılmaktadır. Çocuğa isim koymak için aile büyüklerinin toplanması ve onların fikirlerinin alınması beklenmektedir. Bu arada çeşitli isim önerileri gündeme gelmektedir. Fakat son sözü evin büyüğü erkek söyleyecektir. Çocuğun dedesi ve anneannesi bir gece yatmadan önce bu meseleyi konuşmaktadırlar. Bu konuşmalar sırasında anneannenin sözleri pek önemszenmez. Çünkü böyle işleri büyükler ve erkekler yapmaktadırlar. Dede ve anneanne arasında geçen diyaloglarda, ataerkil toplumlarda kadının söz sahibi olmaması durumuna ironi ile yaklaşılmıştır.

Doyma Noktası kitabı açlık ve tokluk duyguları arasında insanın bocalamasını konu alan öykülerden oluşmaktadır. Kitap, postmodern şahıs kadrosu genel itibariyle değerlendirildiğinde kişilerin tek bir zamana ya da sosyal role ait olmadıkları görülmektedir. Çocukluk travması, kadın bedeni, açgözlülük ve yabancılaşma temaları üzerinden çok katmanlı kişiler öykülerin şahıs kadrosunu oluşturmaktadır.

Kitabın en kalabalık şahıs kadrosuna *Sandık Lekesi* öyküsü sahiptir. Öykünün başkahramanı Ferhan, çocukluğunun geçtiği sokaklarda dolaşırken geçmiş anılarını anımsamaktadır. Ferhan'ın annesi, Harun, Hûma, Oğuz, İpek, yüzünde leke olan çocuk gibi karakterler etrafında ölüm ve travmalar tekrar edilmektedir. Öykünün başkahramanı Ferhan, bütünlüğü bozulmuş benliğin ve dağınık hafızanın temsilcisidir. Sokaklarda dolaşırken bir yandan geçmişi anımsamakta diğer yandan yaşadığı ana bağlı kalmaya çalışmaktadır. Geçmiş ve şimdi arasında gidip gelirken her iki zamana da ait olmadığının bilincindedir. Bu açıdan postmodern dünyada kendine ve yaşadığı çağa yabancılaşmış insan portresini temsil ettiği söylenebilir.

DN kitabındaki postmodern şahıs kadrosunun oluşumunda *Şeftali*, *Yaprak ve Tüy Zamanları*, *Çatlak Yerlerin Kuyusu* ve *Sülün* gibi öykülerin rolü de vardır. Bu öykülerde doğanın bir parçası ya tek başına ya da insanla özdeşleşerek öykünün başkahramanı konumuna gelmiştir. Postmodernizmde görülen her şeye eşit yaklaşılmalı mantığının bir sonucu olarak metinlerde, hayvan ve bitkiler de insanlar kadar öneme sahiptir. Örneğin *YTZ* öyküsünde ardıç tohumunun ve ardıç kuşunun arasında geçenler, tohumun ağzından anlatılmaktadır.

Esir Sözler Kuyusu kitabı yazarın gençlik ve çocukluk yıllarında yazdığı öykülerden oluşmaktadır. Bu nedenle *ESK* kitabındaki şahıslar, yazarın çevresinde gözlemlediği kişilerdir. Fakat bu kişiler net bir biçimde tanımlanmamış olup sabit özelliklere sahip değildir. Karakterler genellikle bir türü temsil etmezler; onların derinliği, çatışmaları ve söylemleri bireyseldir. Örneğin *Yüzeysel Şeyler* öyküsünde anlatıcı, eşlerinin asker olması sebebiyle lojmanda kalmak zorunda kalan kadınların arasında geçen bir tartışmayı tasvir etmektedir. Bu öyküde kadın karakterler kendi kişisel hırsları ve iç dünyaları ile öyküde yer alırken erkek karakterler çok siliktir, hatta isim bile taşımazlar.

Aynı kitapta yer alan bazı öykülerde de hayvanlar kişileştirilmekte ve başkahraman olarak karşımıza çıkmaktadır. *Sessizlikler* öyküsünde anlatıcının bir Japon balığıyla kurduğu bağdan söz edilmektedir. Japon bağının güzelliği ve ölümü insanlaştırılmıştır. *Yılanlar* öyküsünde ise kadınların doğum yapmaları için yılan yumurtasının akından içmeleri gerektiği söylenmiştir. Kadınların, yumurtaları çalması üzerine yılanların yas tutması kişileştirme yoluyla betimlenmiştir.

3.1.2. Olay Örgüsü

Modern ve klasik metinlerin aksine postmodern metinlerde bilgi vermek, mesaj iletmek, okuyucusuna zevk vermek gibi amaçlar bulunmaz. Postmodern metinlerin asıl amacı anlatmaktır. Karakterlerin yaşadığı basit bir olayı, korkularını, bunalımlarını, düşüncelerini ve varlıklarını anlatmaktır.

Postmodern eserlerin olay kurgusuna karmaşa hâkimdir. Bu karmaşaya sebep olan öğelerden biri çoğulcu yapıdır. Merkezde birden fazla kahraman, anlatıcı ve bakış açısı vardır. Her kişi olayı/olayları kendi gözlemleri ve hisleri doğrultusunda okuyucuya aktarır. Anlatım zamanı ise daima kronolojik olarak ilerlemez. Aynı olaydan bir kişi eserin başında söz ederken diğer kişi eserin sonunda söz edebilir.

Modern eserlerde olan giriş-gelişme-sonuç (serim-düğüm-çözüm) üçlemesine postmodern metinlerde rastlanmaz. Olaylar birbirinden kopuk olarak ilerler. Anlatıcıların yaşadıkları ve hissettikleri ile bilinçaltında var olan düşünceler silsilesi bir arada sunulur. Çoğu kez bir olayın karakter tarafından yaşanmış mı yoksa düşünülmüş/hayal edilmiş mi olduğunu kestirmek imkânsızlaşır.

Rosenau, postmodern metinlerdeki karmaşık yapıyı şöyle özetler: “Edebiyatta rasyonaliteye meydan okuyan post-modern romancılar katı, çizgisel olay örgüsünden vaz geçerler: Öyküdeki her türlü düzenli öge ya da tasarım okur tarafından sağlanmalı, hatta uydurulmalıdır (Rosenau, 1992, s. 27).

Yere Düşen Dualar romanı iki ana bölümden oluşmaktadır. Birinci bölümün adı “Üzüm”, ikinci bölümün adı “Altın”dır. Her iki bölüm de on dokuz alt bölümden oluşmaktadır. Üzüm bölümünde bir adada yaşayan Leylan’ın hayatı geriye dönüşlerle kendi ağzından anlatılmaktadır. Leylan, henüz on dört yaşındayken bir gün amcası

Mercan, denizde boğulur. Mercan'ın ölümünden sonra Leylan'ın içine kapanık annesi Ecmel daha çok içine kapanır ve sonunda bir gün evi terk eder. Önce kardeşinin ölümü sonra da karısının evi terk etmesini kendine yedirmeyen Kutsi Karaca, yani Leylan'ın babası, kendini içkiye verir ve çalıştığı berber dükkânını kapatır. Liseden mezun olduktan üç yıl sonra Halk Kütüphanesi'nde memurluğa başlayan Leylan'ın aldığı maaşla geçinmeye başlarlar. Leylan, bir gün yine kütüphanede çalışırken havasızlığa dayanamaz ve kendini dışarı atar. Ada halkı onun böyle gündüz vakti gezmesine pek alışık değildir. Leylan da ada halkının kendine bakışlarından bir gariplik olduğunu anlar ve soluğu Latife Keşal'ın yanında alır. Latife, Leylan'ın falına bakar ve adada Leylan'ın babasını öldüreceğine dair bir söylenti dolaştığını söyler. Leylan önce buna çok sinirlenir ve kabul edemez fakat sonra babasına bakıp onu azar azar ilgisizlikle, umursamazlıkla, sevgisizlikle öldürdüğünün farkına varır. Bu olaylar yaşanırken bir gün adanın sanatçısı İhsan Sonay kitaplarını kütüphaneye emanet bırakmaya gelir. Leylan ile arasında ufak bir tartışma çıkan Sonay, sinirlenerek kitapları etrafa saçar. Bu sırada Leylan'ın önüne Galenos ile ilgili bir kitap düşer. O güne kadar okumakla arası pek de iyi olmayan Leylan, bu kitapla birlikte okuma alışkanlığı kazanmaya başlar. Galenos'u okudukça üzümle arasındaki gizli bağı keşfeden Leylan, babası için özel bir şarap yapmaya karar verir. Bu şarap Leylan'ın yeniden büyümeye başlamasını sağlayacaktır.

Leylan şarabını yapıp mahzende bekletirken adada da birtakım değişiklikler olmaya başlamıştır. Bir yönetmen, gezmek için geldiği adaya yerleşmeye karar verir. Daha sonra yakın çevresini de adaya yerleşmeye ikna eder. Bu olaylar büyür ve adaya yerleşen hane sayısı artar. Yeni bir kültürü de beraberinde getiren adanın yeni halkı, kendi kültürlerini adaya empoze ettikleri gibi ada halkının yaşantısından da kendilerine ve romanlarına, filmlerine, dizilerine malzeme çıkarmaya çalışırlar. Fakat bu durum fazla uzun sürmez çünkü adanın sonbahara doğru oluşan kendine has soğuk ve fırtınalı havasına adanın yeni halkı alışkın değildir.

Ada eski haline dönerken bu sefer de adayı köpek sürüleri doldurmaya başlar. Köpeklerle baş edemeyen adalılar çare olarak köpekleri başka bir adaya bırakıp uyutmaya karar verirler. Fakat köpeklerin uyması neredeyse on günü bulur. Yaklaşık bir buçuk yılın sonunda yaptığı şarabı mahzenden çıkaran Leylan, köpek ulumalarının duyulduğu bu günlerde babasına şarabını içirir. Üç gün boyunca ulumalar eşliğinde

şarap içen baba kız hiç olmadığı kadar birbirlerine yaklaşırlar. Bu günlerde Kutsi Karaca kendi hayat hikâyesini de anlatmaktadır.

Kutsi Karaca'nın babası Ensar Karaca, askerdeyken demirleri levha gibi bükebildiği için “demirbükten” olarak anılmaktaymış. Bu gücünden dolayı bir gün güreş müsabakasına çıkarılmış ama güreşi hiç bilmediği için o gücüne rağmen yenilmiş. Oğullarının gözünde güçlü güreşçi baba olarak görülmek hoşuna gittiği için de bu yenilgiyi saklamış ve belirli aralıklarla adadan ayrılıp güreşe gittiğini söylemiş. Bu sürede ada dışında çeşitli işlerde çalışıp geliyormuş. Bir gün Kutsi'ye bir at hediye getirmiş. Fakat at şom ve körmüş. Bir gün dayanamayan annesi, Kutsi Karaca'dan gizli atı kaçırıp satmış ve Kutsi'nin kardeşi Mercan'ı da alarak evi terk etmiş. Kutsi Karaca durumu anlayınca o güne kadar isim vermediği atından Kutsi diye bahsetmeye başlamış. O günden sonra Kutsi Karaca çeşitli işlerde çalışmış en son da berber dükkânının başına geçmiş. Yıllar sonra bir gün kapısına bir yerlerden anımsadığı ama tam çıkarmadığı genç bir adam gelmiş. Bu adam Mercan Karaca'yı.

Yıllar sonra Mercan'ın ölümünün üzerine Ecmel'in iyice için kapanması ve evi terk etmesi ile bir ihanet olasılığını sezdirilmektedir. Kutsi ve Leylan şarap içip konuşurlarken Kutsi'nin Mercan için okumayı bile bilmiyordu demesi üzerine Leylan her şeyi anlar. Çünkü kendisi de amcası gibi okumayı bir türlü çözememiş ve sevememiş birisidir. Leylan bir ihanetin çocuğudur. Bu olaydan dolayı kendini suçlayan Leylan bir süre babasından köşe bucak kaçır. Kutsi Karaca da kendini daha çok içmeye verir. Babasının durumunun çok kötü olduğunu fark eden Leylan, bir gün onu dizlerine yatırır ve ona bir hikâye anlatır.

Leylan'ın babasına anlattığı hikâye romanın “Altın” başlıklı ikinci bölümünü oluşturan hikâyedir. Birinci bölümde yer alan birçok olay ve kişi ikinci bölümde şekil değiştirmiş olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu bölümde sağgöz olarak anılan, sol gözü olmadan dünyaya gelen bir çocuğun 7-8 yaşlarından 21-22 yaşlarına kadarki hayatı kesitler halinde anlatılmaktadır.

Hikâyenin başında çocuğun babası ölüm döşeğindedir. Oğluna son bir hikâye anlatmak ister ve Melifas'ın Marsis dağına ulaşma hikâyesini anlatır. Hikâyesini bitirdikten kısa bir süre sonra vefat eden babasının ardından çocuğun annesi Ecmel, adam kılığına girer

ve evdeki altınları, oğlunu ve atları Yaşur’u da yanına alarak kaçarak. Bir süre ormanda gittikten sonra oğluna kendisini orada beklemesini söyler ve geri dönüp yaşadıkları evi yakar. Gelirken de yanında birkaç tane daha bohça getirmiştir.

Adamkadın (Ecmel) ve sağgöz bir ara ormanda kaybolurlar ama sonra bir nehre ulaşırlar. Bu nehirde yıkanırken hem çiçekçi hem de hırsız olan Uğru, çocuktaki altınları görür ve onları takip eder. Sonunda doğru zamanı yakalayınca karşılarına çıkar ve altınları ister. Fakat ne adamkadının ne de çocuğun altınları vermeye niyeti yoktur. Uğru ile sağgöz bir kavgaya tutuşurlar, kavgayı sağgöz kazanır. Uğru’dan kurtulan çocuk ve adamkadın yola devam ederler. Bir yandan hava soğuk ve karlıdır bir yanda da ne kendilerinde ne de atlarında adım atacak hal kalmamıştır. Sonunda at ölür. Adamkadın bir çırpıda atın karnını yarar ve oğluyla kendini orada ısıtır. Oğlan gözünü açtığı anda üstü başı kan içinde bir işliktedir. Annesiyse işliğin kapısında nöbet tutmaktadır. Bir süre sonra oğlan çok hastalanır ama annesi onu o halde bırakıp gider. Sağgöz tekrar uyandığında bire avcı işlikte kafes yapmaktadır. Birkaç gün kendine gelmeyi ve iyileşmeyi bekleyen sağgöz sonunda avcının yanından ayrılmaya karar verir. Bu sırada avcı ona bir yüzük yapmıştır ve onu hediye eder. Avcının hediye ettiği üstü at işlemeli yüzüğü görünce sağgöz “Yaşur” der. Avcı da kendi ismini bari hatırlıyorsun, diyerek cevap verir. O andan sonra sağgözün hem sol gözü görmeye başlar hem de adı Yaşur olur.

Yaşur avcının evinden çıktıktan sonra yürüye yürüye ilerlerken bir düğün yeri görür. Burada bir kadın şarkı söylemektedir. O sesin sahibini görmek ister ama göremez. Onu ararken kalenin içine girmiştir. Kendisini erkeklerin olduğu bir odada bulur. Sohbeti dikkatle dinleyen Yaşur, düğünün Vali Kessali’nin düğünü olduğunu öğrenir. Kessali önceki dört kocasını da uğursuzluğuyla öldürdükten sonra beşincisiyle evlenmektedir. Yaşur o gün güzelce karnını doyurduktan sonra ertesi gün ovada bir güreş müsabakasının olduğunu öğrenip oraya gider. Güreş müsabakasını izlerken Azap isimli biriyle kendini güreş meydanında bulur. Zorlu bir güreşin sonucunda müsabakayı kazanır ve birçok ödül alır. O günden sonra çeşitli yerlerde güreş müsabakalarına katılarak yolculuğuna devam eden Yaşur, bir gün Mulo isimli bir güreşçiyle karşılaşır. Onu da alt edeceğini düşünür ama yanılır. Zorlu müsabakanın sonlarına doğru kan revan içindeyken bir adam gelip onu meydandan alır ve yavaş yavaş gözden uzaklaşırlar. Bu

adam, adamkadın olan annesidir. Annesine yeniden kavuşan Yaşur için kavuşma uzun sürmez çünkü Mulo'dan intikam almak istemektedir.

Yeniden yollara düşen Yaşur, uzun zaman sonra bir yerde Mula'yu bulur. Bu fırsatı iyi değerlendirip zafer kazanan Yaşur, bu sefer de annesinin peşine düşer. Sonunda zorlu yolları aşarak annesine ulaşır. Annesi, Yaşur'u da yanına alarak bir yere gider. Burası Yaşur'un babasının akrabalarının yaşadığı bir yerdir. Ecmel birkaç bohçayı açarak eşinin kemiklerini akrabalarına gösterir. Cenazeyi defneden akrabalar ve Ecmel, birlikte ağıt yakmaya başlarlar.

Romanın olay örgüsü postmodernizm açısından değerlendirildiğinde göze çarpan ilk olgulardan biri karmaşadır. Birinci bölümde anlatılan olaylar ile ikinci bölümde anlatılan hikâyeye arasında bir benzerlik yok gibi görünse de kişiler birbirine benzemektedir. Örneğin Leylan zor durumda kaldığında Latife Keşal'in yanına gider ve ondan yardım alır. Yaşur'un da en zor zamanında avcı karşısına çıkar. Romanda her iki bölümde de olayların anlatımı kronolojik bir sıra izlememektedir. Ayrıca anlatıcılar da yer yer değişmektedir. Özellikle romanın ikinci bölümde bazı bölümlerin kimler tarafından anlatıldığı belirsizdir. Romandaki karmaşıklık sadece içerik ile ilgili değildir. Romanın çeşitli yerlerinde anı, hitabet, şiir gibi türlere de rastlamak mümkündür.

Sema Kaygusuz'un olay örgüsü en karışık eserlerinden biri *Yüzünde Bir Yer* romanıdır. Roman, *Tüh* ve *Ah* başlıklı iki ana bölümden oluşmaktadır. Birinci bölüm 21, ikinci bölüm 18 alt bölüme ayrılmıştır. Alt bölümler için ayrıca bir başlık ya da numaralandırma sistemi kullanılmamıştır. Her alt bölüm ayrı bir sayfa da girintili bir paragrafla başlamaktadır. Postmodern metin olarak değerlendirilebilecek *YBY* romanında fotoğrafçı genç bir kadın ile kimliği belirsiz bir kişinin arasında geçen konuşmalar, kadının geçmişine ait bazı hatıraları ve Hızır'ın yaşantısı anlatılmaktadır. Olaylar kronolojik olarak anlatılmamakta olup zaman atlamaları yöntemiyle ya da hayal-gerçek karışımı anlatılar ile olay örgüsü parçalanmıştır.

Fotoğrafçı kadın, hıdrellez zamanı Ahırkapı'daki şenliğe fotoğraf çekmek için katılacaktır. Öncesinde odasında yatağına uzanmış düşünmektedir. Bu sırada kimliği belirsiz kişi kadına geçmişiyile ilgili hatırlatmalar yapmaya başlamaktadır. “Gördüğün ilk hıdrellez ateşinden söz edeyim şimdi,” (Kaygusuz, 2021, s. 13) söyleriyle başlayan

konusmasında kadına babaannesi Bese'den bahsetmektedir. Kimliği belirsiz kişi, genç kadının ruhu veya bilinçaltı olabilir. Romanda yer yer genç kadının bedeninden ayrıldığı ve onun içine geri dönmek istediğini belirten cümleler söylemiştir. Bu varlık aynı zamanda romanın anlatıcısıdır.

Bese, henüz çocuk denecek yaştaiken 1938 Dersim Olayları sonrasında sürgün edilen kırk kişiyle birlikte köyünden ayrılmış. Bu kırk kişilik grup gece vakti dinlenmek için bir koruluğun yakınında ateş yakıp ısınmaya başlamışlar. Bu sırada Bese, kimseye bir şey demeden koruluğa doğru yola çıkmış. İhtiyacını gidermek için gittiğini düşündükleri için peşinden kimse gitmemiş ama Bese, üç gün geri dönmemiş. İçlerinden bazıları yeniden yola çıkmaları gerektiğini söylediyse de bir kocakarı Bese'yi geride bırakmak istememiş. Bese üç günün sonunda geri döndüğünde perişan haldeymiş. Hızır'ı gördüğünü ve onun peşinden gittiğini söylemiş. Bese geldikten sonra sürgün edilenler yeniden yola çıkmışlar. Bir süre sonra Bese'nin halinde bir gariplik olduğunu fark eden kadınlar Bese'yi eski yöntemlerle muayene etmişler ve hamile olduğunu anlamışlar. Grubun en yaşlısı incir dalıyla Bese'nin gebeliğine son vermeye çalışsa da Bese buna izin vermemiş. İçlerinden saf bir delikanlıyla Bese'yi evlendirmişler. Çocuk dünyaya geldiğinde iki yaşına kadar Ali, iki yaşından sonra Kemal, altı yaşına bastığı Mehmet, on dördünde de İlyas adını koymuşlar. Onca adın arasında yerinden bir türlü emin olamayan çocuk, on beşinde bir gece yarısı sessizce evden çıkmış ve bir daha geri dönmemiş. Daha sonra beş çocuğu daha olan Bese, genç yaşta eşini kaybetmiş.

Bese'nin Hızır ile karşılaşmasından ve genç kadının incir ağacına düşkünlüğünden bahseden anlatıcı, Hızır ve incir arasındaki bağlantıyı da Hızır'ın hayat hikâyesi içerisinde anlatmıştır. Yeryüzünde incir ağacı iki bin yıldır varken Elbruz Dağları'nın eteklerinde yaşayan Eliha isimli bir kadın varmış. Bu kadın herkesten uzakta bir evde tek başına yaşamış. Evinin bahçesinde bir su kuyusu bir de incir ağacı varmış. Su kuyusunu ve Eliha'yı görenler, hem Eliha'nın vahşi görüntüsünden korkar hem de o su kuyusunu nasıl açtığına şaşırırlarmış. Bir gün evinin yakınından geçen yaralı biri Eliha'nın dikkatini çekmiş ve adamı bahçesindeki incir ağacının yaprağıyla ve sütüyle iyileştirmiş. Bu durum dilden dile yayılınca şifa arayan herkes Eliha'ya gelmeye başlamış. Eliha'nın namını duyan Salem kralı Melkisedek, Eliha için yola çıkmış.

Herkese yardım eli uzatan Eliha, Melkisedek'i gördüğünde ona yüzünü bile dönmemiş. Bu durumdan hoşnut olmayan Melkisedek ise inatla Eliha'nın gönlünü kazanmaya çalışmış. Son çare olarak incir ağacının yaprağına Eliha'nın adını yazıp da kurutan Melkisedek, bu incir yaprağından Eliha'nın geçmişini okumuş. Eliha bütün hayatını önüne seren krala teslim olmuş ve onun ülkesine gitmiş.

Kralın şehrine giderken incir fidesini de götüren Eliha, kralın şehrinde insanları iyileştirmeye devam etmiş. Fakat Eliha'nın tek bir kusuru varmış o da çocuğunun olmamasıymış. Şehrin en iyi âlimlerinden birine danışmak istemiş fakat bu âlim kimseyle konuşmuyormuş. Eliha âlimin evini yakıp zorla onları saraya getirmiş. Âlim yine de Eliha'yla konuşmamış. Bir gece âlimin odasının kapısını dinleyen Eliha, bu gece dolunayda eşiyle birlikte olursa çocuğunun olacağını öğrenmiş. Bu fırsatı değerlendiren Eliha, o gece kralla birlikte olup hamile kalmış. Aynı gece âlim ile eşi de birlikte olmuş ve âlimin eşi de hamile kalmış. Eliha Hızır'ı, âlimin eşi de Zülkarneyn'i dünyaya getirmiş. Fakat Eliha doğum sırasında hayatını kaybetmiş.

Hızır, içine kapanık, sürekli insanlardan uzaklaşıp kendi başına düşünen, cılız yapılı biriymiş. Zülkarneyn ise Hızır'ın tersine güçlü, sürekli güreşerek gücünü gösteren sosyal biriymiş. Melkisedek, kendisinden sonra tahta çıkacak oğlunun bu hallerini beğenmediği için onu 40 gün zindana kapatıp her gün sadece su ve bir parça ekmek verilmesini emretmiş. Düşünülenin aksine Hızır bunu bir ceza olarak görmemiş ve 40 gün kendi başına kalıp düşüneceği için sevinmiş. 40 günün sonunda perişan bir halde zindandan çıkan Hızır'ı, Zülkarneyn karşılamış. Ona kendisiyle birlikte savaşa katılmasını teklif etmiş. Hızır da bu teklifi kabul etmiş. Zülkarneyn güçlü ordusuyla bir yandan savaşıyor diğer yandan da bengisuyu arıyormuş.

Bir gün savaş meydanından uzaklaşırken oğlu İshak'ı kurban etmeye götüren İbrahim peygamberle karşılaşmışlar. Başka bir gün Zülkarneyn, bir eve konuk olmuş. Konuk olduğu evdeki adam Zülkarneyn'e verecek bir şeyinin olmadığını ama sırrı olan bir taş verebileceğini söylemiş. Zülkarneyn bu taşı almış. Taş sıradan bir taş gibi görünüyormuş. Sırrının ağırlığında olduğunu düşünen Zülkarneyn, taşı hangi büyüklükteki bir taşla ölçerse ölçsün adamın verdiği taş ağır geliyormuş. Taşın sırrını bir türlü çözemeyen Zülkarneyn, durumu Hızır'a danışmış. Hızır taşı bir avuç toprak

parçasıyla ölçünce terazi dengelenmiş. Bu kadar basit bir sırrı çözmediğine içeren Zülkarneyn, zorunlu olmadıkça Hızır'la konuşmamaya başlamış. Bu sırada savaflara devam ediyorlarmış ama Zülkarneyn'in ordusu 40 kişi kalmış. Zülkarneyn de biraz dinlenmek için bir nehir kenarında durmuş. Aşçısına canının balık istediğini söylemiş. Aşçı, heybesinde 40 balık olduğunu söylemiş. Zülkarneyn, sonsuz hayatın imkânsızlığına inanmaya başladığı sırada herkes balığını nehre soksun, kimin balığı canlanırsa gerçek Zülkarneyn odur, demiş. Bu sırada Hızır balığını da alıp nehrin kaynağının olduğu yere gitmiş. Balığının nehrin kaynağının olduğu yere yarıya kadar sokmuş. Balığın yarısı canlanmış yarısı hala ölü haldeymiş. O gün bugündür de Hızır yeryüzünde kılıktan kılığa girerek dolaşmaktaymış.

Fotoğrafçı genç kadın Ahırkapı'daki hıdrellez şenliğine gittiğinde şenlikte genç bir adam dikkatini çekmiş. O adamın fotoğrafını çekebilmek için aç arıyor, insanların arasında dolaşıyormuş. Bu adamın hıdrellez ateşinin üstünden geçerken fotoğrafını çekmeyi başarmış. Bu sırada anlatıcı da genç adamı izlemekteymiş. Anlatıcı, genç adam ateşten atladıktan sonra elini sıkmış ve onun Hızır olduğunu anlamış. Şenlik yerinden uzaklaşan Hızır ve anlatıcı bir süre sohbet etmişler. Hızır yaşadıklarını, gördüklerini anlatmış. Daha sonra bir balıkçıyla denize açılmışlar. Balıkçı genç adam kılığındaki Hızır'a ve anlatıcıya daha önce Hızır'la yaşadığı bir olayı anlatmış. İskeleye indikten sonra Hızır bir başka kişinin yanına gitmiş ve anlatıcı da onu takip etmiş. Buradan da ayrıldıktan sonra bir koruluğun yakınına gitmişler. Hızır ilerideki 40 kişilik grubun arasından küçük bir kızı yanına çağırılmış. Bu kız, genç kadının babaannesi Bese'ymiş.

Anlatıcı, aslında genç kadının yanına hıdrellez şenliğine gittikleri günün ertesi günü gelmiş. Hızır ile yaşadıklarını ve Hızır'dan öğrendiği şeyleri genç kadına anlatacakmış. Fakat kadının içine kapanık halini görünce ona önce geçmişten bazı anılarını hatırlatarak konuşmaya başlamış.

Postmodern metinlerde olay örgüsü, klasik ve modern metinlerdeki gibi giriş-gelişme-sonuç şeklinde ilerlemez. Olaylar karışık ve iç içe anlatılır. Ayrıca olaylarda hayal ve gerçek, bilinçaltındaki ve bilinçteki şeyler iç içe geçmiş biçimdedir. *Yüzünde Bir Yer* romanında da bu net bir biçimde görülmektedir. Özellikle olayların hem Hz. İbrahim

zamanında hem de günümüzde geçmesi ve bunların anlatımında kronolojik sıranın izlenmemesi bu durumun belirgin örneklerindendir.

Barbarın Kahkahası romanı toplam 24 bölüm bulunmaktadır. Bu bölümlerden *Fesatlığın Ehlileştirilmesi Üzerine*, *Teessüf Reçetesi* ve *Tenezzül Makamı* bölümlerini romanın karakterinden biri olan Simin anlatırken geriye kalan 21 bölümü etkin figür olmayan bir anlatıcı anlatmaktadır.

Romanda olaylar 18 Ağustos gecesi Turgay'ın denize işemesi ile başlar. O gece lokantanın biraz ilerisindeki kameriyede dört kadın okey oynarken, Eda ve eşi Ufuk bungalovlarının balkonunda sohbet ediyorlardı. Gergin olduğu her halinden belli olan Turgay, bir süre sahil kenarında yürükten sonra tuvalete doğru yönelir. Sonra tuvalete girmekten vazgeçip yeniden denize doğru yürümüş ve denize işer. Ertesi gün Dilek, eşi Faruk'a gece olanları anlatınca Turgay ve Faruk arasında bir kavga çıkar ve Faruk, Turgay'a kafa atar. Bu kavganın üzerine Dilek ve Faruk aynı gün içerisinde moteli terk ederler. Aynı günün öyleden sonrası okey oynayan dört hanımdan üçü, Aysu, Gülenay ve Serpil bahçede oturup olayları değerlendirirler ve çoğunlukla Dilek'e kabahat buluyorlar. Simin, okeyci hanımlardan biraz uzakta güneşlenirken Serpil'in hiddetli tavırları dikkatini çekmiş ve onunla ilgili notlar yazıyordu. Bu sırada Serpil'in oğlu Ozan ise annesinden izinsiz uzaktaki bir koya balık avlamaya gitmişti.

Ozan balık avlamaya gittiği yerde yüzerken gemilerin bağlandığı halata takılıp şnorkelini ve gözlünü denizde kaybetmişti. Annesinin kızacağını bildiği için önce elindeki zıpkını koyabileceği bir yer aramıştı. Sonra kayalara tırmanarak yükseğe çıkmış ve şnorkeli ile gözlüğünün denizdeki yerini görünce oraya doğru atlamıştı. Bu sırada dizlerinden yaralansa da av malzemelerini tam olarak toplayıp yeniden motele doğru yüzmeye başlamıştı.

Simin, saatin 5 olduğunu fark edip denize girmeye karar verir. Simin denizde yüzerken kıyıda oturan İsmail ve Melih'in ilgisini çeker. Yaşına rağmen oldukça dinç olan Simin, bir profesyonel gibi yüzmektedir. Bunun üzerine İsmail ve Melih arasında bir tartışma başlar. Melih, İsmail'in Simin'in yaşına rağmen dinç oluşunu kıskandığını düşünmekte fakat İsmail bunu reddetmektedir. Tartışma hararetle devam ederken Ozan yara bere içinde denizde belirir ve bütün dikkatleri üzerine çeker.

Yoğun bir gün geçiren motel sakinleri akşam olunca yemek için lokantaya toplanırlar. Fakat servis her zamanki saatini geçtiği halde başlamamıştır. Motel sakinleri bir yandan kendi aralarında sohbet ederken diğer yandan da sürekli garsonlara servisin ne zaman başlayacağını sorup söylenmektedirler. Bu sırada herkesten uzakta, iskelede, Melih ve İsmail tartışmaya devam etmektedirler. İsmail, konuyu dağıtmak için Melih'e dayısının domuz öldürdüğü bir hikâyeyi anlatmaktadır. Melih, hikâyeyi dinleyince daha çok sinirlenmiştir çünkü hikâyede İsmail'in kendisine bir gönderme yaptığını düşünmüştür. Biraz ferahlamak isteyen Melih, İsmail'den uzaklaşıp denize atlar. Bu şiddetli atlayış birkaç dakikalığına da olsa lokantadakilerin dikkatini çeker. Bir süredir İsmail ve Melih'i izleyen Eda, Ufuk'a İsmail ve Melih arasında bir ilişki olduğunu hissettiğini anlatmaya başlar.

O gece lokantada yemek servisinin geç yapılmasının sebebi birinin moteldeki havlu ve çarşaflara işemesidir. Motelin müdürü Ferhan, motel çalışanlarını bir araya toplayıp olayı kimin yaptığı anlamaya ve moteldeki tatilcilere durumu çaktırmamaya çalışmaktadır. Ertesi gün sabah lokantada herkes kahvaltısını yaparken Eda ve Faruk, kadınlık ve erkeklik üzerine bir tartışma yapmaktadırlar. Bu sırada Simin de Eda ile ilgili gözlemlerini ve önerilerini not almaktadır. Simin defterini kapatırken bungalovların oradan bir ses gelir. Herkes o yöne doğru bakınca tatilcilerden birinin havlulardaki sidik kokusundan bağırarak şikâyet ettiğini görürler. Motel müdürü Ferhan, sesin geldiği tarafa doğru yönelip hemen müşterileri sakinleştirmeye çalışır. Müşteriler ile ilgilendikten sonra odasına geçen Ferhan, bahçıvanı odasına çağırır. Ferhan, sadece şüphelendiği ve zedelenen imajını düzeltmek istediği için bahçıvanı dinlemeden işten kovar.

Ertesi gün bir yandan sidik olayı ve kovulan bahçıvan üzerine sohbetler edilirken diğer yandan da moteldeki havlular ve çarşaflar yenilenmeye başlar. Suların durulduğu sırada Ozan, elinde bir kaplumbağa ölüsü ile annesinin yanına gelir ve annesini onu pişirmesini söyler. Kaplumbağayı motelin ilerisindeki araziye gömerler ve Ozan'a da ceza verirler. Bu sırada Serpil'in kız kardeşi Gülenay ve eşi Ömer, moteli terk etmek üzere valizlerine hazırlamaya başlarlar.

O gece İsmail ve Melih arasındaki büyük kavga patlak verir ve İsmail, Melih'in yanağını ısırır. Yaptığına pişman olan İsmail, Melih'in yarasına pansuman yapmasına yardım eder, sonra da birlikte iskelede yatmaya karar verirler. Selçuk ve Alikâr'ı ise uyku tutmaz. Motelin gerisindeki ormana doğru yürürler ve bir yandan içerken diğer yandan da sohbet ederler. Selçuk, Eda'nın şehvetli hallerinden ve uluorta açık saçık konuşmasından bahsederken Alikâr kendi hayatına dair şeyler anlatır. Alikâr, bir yandan dini bir sorgulama yaparken diğer yandan da aslında kim olduğuna dair belirsizliğini çözmeye çalışır.

Ertesi sabah İsmail, Melih'ten önce uyanır ve eşyalarını toplar. Artık ilişkiye devam edemeyeceğini söyler ve moteli terk eder. Aynı sabah Alikâr da kimseye haber vermeden moteli terk etmişti. Herkes kahvaltı için lokantadaki yerlerini almaya başlamışken kalabalık ailedeki görünce dün gece serdiği havluları toplarken havlulara sinmiş sidik kokusunu alır ve yeni bir sidik vakası daha patlak verir. Ferhan, aceleyle olay yerine gelip toplanan kalabalığa derdini anlatmak ister. Yeni havluların alınacağını, içecek ikram edileceğini ve konaklama ücretinde indirim yapacaklarını motel sakinlerine anlatmaya çalışır. Bahçıvan da gittiğine göre hala kimin havlulara çarşaflara işediği konusunda tartışma yapılırken kahvaltı faslı da başlar. O sırada Ozan, yavaş yavaş lokantaya doğru yaklaşır. Elinde ölü bir yılan vardır ve o yılanı mutfığa doğru götürür. Pazar sabahı Ozan'ın ölü yılanla gelmesiyle birlikte tekrar mahvolur. Bu sırada Ozan'ın yılanla gelmesine çok şaşırان Simin ise, hem Ozan hem de sabahki çiş meselesi üzerine düşüncelerini not almaya devam etmektedir.

Yılanın öldüğü 21 Ağustos gününün akşamı, Ferhan yaşanan olayları bir nebze unutturmak için bir bingo gecesi tertip eder. Bu oyun gecesinde Turgay oyuna katılmaz ama uzaktan olanları, özellikle de eşi Nihan'ı izler. Daha sonra iskelede tek başına oturan Melih'in yanına gider ve biraz sohbet ederler. Turgay, Nihan'ın bir sırrını yirmi yıldır taşıdığını söyler. Denize işediği gece de bu sırrı taşımaktan yorulduğunu denize işeyince biraz olsun rahatladığını ifade eder. Aynı gece Simin de diğer motel sakinlerine kendi hayatına dair bazı bilgiler verir. Bir katliam sırasında ikiziyle birlikte bir valize koyularak kaçırılan Simin'in ikiz kardeşi havasızlıktan ölmüş, kendisi ise Edirne Kaymakamı tarafından evlatlık alınmıştır. Tıp tarihçisi ve deontoloji uzmanıdır.

22 Ağustos sabahı artık herkes motelden ayrılmak için hazırlıklara başlamıştı. Bir yandan eşyalar toplanırken diğer yandan hâlâ sidik meselesinin faili tartışılıyordu. Serpil ise yine Ozan'ı bulamadığı için etrafta telaşa dolaşıyordu. Uzun bir süre geri dönmeyen Ozan için herkes endişelenmeye başlamıştı ki Ozan uzakta belirdi. Her yeri kan içinde olan Ozan, bu sefer motel sakinleri için bir dağ keçisi avlamıştı. Serpil'in etrafına toplanan kalabalığı ortadan ikiye ayırarak gelen Ozan, avını herkese sunarcasına orta yere bırakmıştı.

Romanın olay örgüsünde anlatıcının yer yer değişmesi, etkin figür olmayan anlatıcının psikolojik tahlil yapmadan sadece olayları anlatması, her karakterin başka karakterin ruh halini çözümlemesi gibi olaylar postmodern edebiyatta karşımıza sıklıkla çıkan parçalanmanın bir sonucudur. Romanın olay örgüsü içerisinde nedenler ve sonuçlar doğrudan okuyucuya aktarılmayıp sezdirilmeye çalışılmıştır. Örneğin motelin müdürü Ferhan'ın suçsuz olan bahçıvanı kovması toplumdaki yönetici-işçi problemlerine bir göndermedir. Ya da Melih ile İsmail arasındaki ilişkinin kesin bir dille ifade edilmesinden kaçınılması ama bazı konuşmalarda eşcinsel olduklarına dair şüphelerin ifade edilmesi de belirsizlik yaratmaktadır. Postmodern yazarların bu tip bir belirsizlik yaratmalarındaki amaçlardan biri okuyucuya birden fazla yorum yapma imkânı sağlamaktır.

Sema Kaygusuz'un 2013 yılında yayımladığı tek tiyatro oyunu ***Sultan ve Şair***'dir. 4 perdeden oluşan oyunda olaylar şair Yüksel Sorgun ve gerçek adı belirtilmeyen bir adam arasında geçmektedir. Gerçek adı belirtilmeyen adam, eser boyunca karşımıza sultan olarak çıkmaktadır. Sultan ve şairin kimlikleri her perdede değişmektedir.

Oyunun birinci perdesinde şair, Galata kulesinde balık tutmaktadır. Bu esnada yanına bir adam yaklaşmakta ve diyaloglar başlamaktadır. Oyunun bu perdesinde Sultan olan kişi kendisinin Endülüslü Abbadi Meliki El Mutemid olduğunu, şairin ise İbni Ammâr olduğunu iddia etmektedir. Sultan yaklaşık bin yıl önce veziri olan şair İbni Ammâr'ın kalbine bir mızrak saplamıştır ve şimdi de onu almaya gelmiştir. Şair Yüksel Sorgun olaylara anlam veremez. Sultan olduğunu iddia eden kişinin deli olduğunu düşünür ve onun oyununa ayak uydurmak zorunda kalır. Perdenin sonunda da olayları hatırladığını ama mızrağın yanında olmadığını söyleyen Yüksel Sorgun, adamı başından savar.

İkinci perde de Yüksel Sorgun balık tutmaya devam ederken yanına bir adam gelir. Sorgun, onun biraz önceki sultan olduğunu ama kılık değiştirdiğini anlamaz. Konuşma ilerlediğinde sultan bu kez kendisinin Abbasi halifesi Muktedir Billah olduğunu ve şairin de Hallac-ı Mansur olduğunu iddia eder. Yaklaşık bin yıl önce sultan, şairin “Ben Tanrıyım” söylemleri üzerine onu çarmıha gerdirmiştir. Sonra dersini yüzdürmüş ve yavaş yavaş vücudunu parçalatmıştır. En son kafasını ibret-i âlem oldun diye sokak sokak dolaştırırken kafa kaybolmuştur. Bu olaydan yaklaşık bin yıl sonra sultan Yüksel Sorgun’un yanına gelmiş ve onun Hallac-ı Mansur olduğunu söyleyip kafasını kendisine vermesini istemiştir. Olayları anlayamayan ve sinirlenen Yüksel Sorgun ise adamı başından atmak için yine oyunun bir parçası haline gelir ve artık o şair olmadığını sultana anlatır. Daha sonra lüferler hakkında sultana bilgi verir ve lüferlerin insana ne kadar benzediklerinden bahseder. Tuttuğu lüferden birini sultana veren Yüksel Sorgun, bu lüferin kafasını göstererek sultanın aradığı kafanın o olduğunu söyler. Böylece ikinci kez sultandan kurtulmuş olur.

Oyunun üçüncü perdesinde bitkin bir halde olan Yüksel Sorgun, misinasını temizlerken yanına biri yaklaşır. Bu kişi yine sultandır fakat şair onu tanımaz. Sultan bu kez Yüksel Sorgun’un gerçek kişiliğine hayran biridir. Sorgun, sohbet için yaklaşan bu adamı yine delillerden biri zanneder ve azarlar. Daha sonra kendisinin gerçekteki haline hayran bir okur olduğunu öğrenince onu sohbet etmeye davet eder. Bu sohbet esnasında Sorgun’un hayranı olarak karşımıza çıkan sultan, Sorgun’un kibirli tavrından rahatsız olur. Sorgun’a bir padişahın hikâyesini anlatan sultan, Sorgun’un da o padişah kadar gaddar olduğunu söyler ve sahneyi terk eder.

Oyunun son perdesinde Yüksel Sorgun, bitkin ve yarı baygın bir halde yerde yatarken yanına bir genç adam gelir. Genç adam, şaire yardım etmeye çalışmaktadır. Bu perde de roller biraz değişir ve bu sefer şair Yüksel Sorgun, karşısındaki genç adamı Fatih Sultan Mehmet olarak görür. Genç adam bir süre Fatih Sultan Mehmet olmadığını anlatmaya çalışır. Derdini anlatamayacağını anlayınca sahneyi terk etmeye yönelir. Tam sahneden çıkarken geri döner ve eğer Fatih Sultan Mehmet olsaydı, üzerinde durdukları köprüden yüzlerine esen rüzgâra kadar kendisine borçlu olunacağından bahseder. Şair, geri dönüp rolüne giren genç adamı küçümser. Bu küçümsemeye katlanmayan sultan ise, şairi tahtını ele geçirmeye çalışan Hurufi derviş olarak görür. Artık hem sultan hem de şair

rollerine girmişlerdir. Biri Fatih Sultan Mehmet diğeri Hurufî dervîş olmuştur. Sultan, şairi tahtına göz koymakla suçlarken şair de sultanın şiire olana beceriksizliğini yüzüne vurmaktadır. Bu diyaloglar esnasında her iki karakter ayrı ayrı aydınlatılmış ve etrafları karartılmıştır. Sanki iki uçurum kenarında birbirileri ile konuşmaktadırlar. En son şair karanlığa (uçuruma) doğru bir adım atar ve tüm sahne kararır.

Postmodernizm açısından oyunun metni incelendiğinde toplumsal ve siyasi olayların eleştirilmesini tarihi olay ve kişilere atıfta bulunulması, sultanın geçmiş olayları günümüze taşıması, gerçek ile hayalin birlikte sunulması, zaman kaymalarının yaşanması gibi unsurlar göze çarpmaktadır. Özellikle gerçeklik algısının bozulması ve zaman kaymalarının varlığı postmodern metinlerdeki olay örgüsünde sıklıkla görülmektedir. Çünkü postmodernist yazarlar, bilimdeki netliğe karşı belirsizliği savunurlar ve bunu metinlerinde olay örgüsünü karmaşıklıştırarak yaparlar.

Sema Kaygusuz'un olay örgüsü en karışık eserlerinden biri ***Karaduygun*** başlıklı anlatı türündeki eseridir. Yazar, *Karaduygun*'da arkadaşı Birhan Keskin ile ilgili anılarını ve kendi kurguladığı hikâyeleri iç içe anlatmıştır. Postmodern metinlerde çoğulculuğun ve melezleşmenin etkisiyle türler arası geçişler sık görülmektedir. *Karaduygun*'da da böyle bir tür geçişliliği görülmektedir. Otobiyografik ve biyografik anıların kurgusal hikâyelerle birleşmesi ile oluşturulmuş bir kitaptır. Bu nedenle yayınevi tarafından roman, hikâye ya da anı olarak değil anlatı olarak yayımlanmış bir eserdir.

Kitapta Birhan Keskin ile ilgili olan bölümler Roma rakamlarıyla diğer bölümlerden ayrılmaktadır. Yazarın kurguladığı hikâyelerin isimleri ise başlık olarak ayrıca belirtilmemiş olup Roma rakamıyla ayrılan bölümlerin içinde italik olarak yazmaktadır. Kitap, sırasıyla bir bölüm Sema Kaygusuz'un Birhan Keskin hakkında yazdıklarını diğer bölüm kurguladığı hikâyeleri içerek biçimde düzenlenmiştir.

Kitabın I. bölümünde Sema Kaygusuz, Birhan Keskin'in Gılgamış mitinde anlatılana benzer bir uykusuzluk çektiğinden bahsetmektedir. Bu bölümden sonra *Çağrılan Musa* başlıklı hikâye yer almaktadır. Yazar bu hikâyeyi Musa Anter için yazdığını belirtmiştir. Diyarbakır'da yaşayan Musa Anter, herkese yardıma koşması ile bilinmektedir. Yine bir gün birileri yardıma çağırmıştır. Ancak bu sefer gittiği yerde ona tuzak kurulmuş ve öldürülmüştür.

II. bölümde Birhan'ın bir sabah nereden geldiğine anlam veremediği *tak tuk tak* seslerini duyarak uyandığı anlatılmaktadır. Daha sonra *Köpek Çağı* hikâyesi yer almaktadır. Hikâyede bir sitede bahçe işlerine bakan bahçıvan ile sitenin köpekleri arasında bir gerginlik vardır. Bahçıvan ne zaman bir köpeğin yanına gelse o köpek huysuzlanmakta ve havlamamaktadır. Site sakinleri bu duruma anlam veremese de olaya müdahalede etmezler. Bir gün anlatıcı sabah saatlerinde köpeklerin sesine uyanır ve sesin geldiği yöne doğru ilerler. Bütün köpekler kendi aralarında oynuyorlardır. Daha sonra güneş ışıkları ortalığı aydınlatmaya başlayınca birden dağılmışlardır. O anda anlatıcı köpeklerin çağına geçiş yaptığını anlamıştır.

III. Bölümde Kaygusuz, Birhan'ın sesle ilişkisine yeniden değindikten sonra Viyana'da aynı evde kaldığı Ruth isimli bir kadınla yaşadığı bir anıdan bahsetmektedir. III. bölümden sonra *Adak* isimli bir hikâye yer almaktadır. Bu hikâyede Helin isimli bir terzi denize şişe içinde bir not bırakmıştır. Notu bulan kişiye özel bir takım elbise dikeceğini söylemiş ve adresini yazmıştır. Bora notu bulduğunda ilk birkaç gün inanmamış ama daha sonra meraktan terzi dükkânına gitmiştir. Hikâyede Helin ile Bora arasındaki sohbetler anlatılmaktadır.

Yazar IV. bölümde *Karaduygun* eserinde Birhan Keskin ile olan kısımları Roma rakamıyla ayırdığını belirtmiş ve Roma rakamları üzerine düşüncelerini açıklamıştır. Daha sonra kitabın sıfır noktasından söz ederek kitabı yazmaya nasıl karar verdiğini anlatmıştır. *Musallat* hikâyesi bu bölümden sonra anlatılmaktadır. Hikâyede bir sabah başkahraman kadının zili çalar ve tencereleri kalaylamaya geldiğini söyleyen bir kadın gelir. Başkahraman, kadından kurtulmak istese de bir türlü başaramaz. Sonunda birkaç eşyasını verir. Kadın eşyaları kalayladıktan sonra yeniden gelir bu seferde aldığı parayı beğenmez ve biraz ekmek ister ve çay ister.

V. bölümde Birhan, *tak tuk tak* sesinin nereden geldiğini hala bulamamış komşusunun tamirat yaptığını düşünmüştür. Birhan, İsmet Bey'e sesin sebebini sorduğunda İsmet Bey tamirat yapmadığını ve ses duymadığını söylemiştir. Bunun üzerine Birhan kendi kafası içinden gelip gelmediğini düşünmeye başlamıştır. Ayrıca bu bölümde Kaygusuz, hüznün ile keder arasındaki farklılık ve benzerliklere dair düşüncelerini de açıklamıştır. V. bölümden sonra *Birkaç Kişi* hikâyesi anlatılmaktadır. Anlatıcı evde duyduğu ağlama

sesine dayanamaz ve dışarı çıkar. Bu sırada geçmişteki bir anıyı hatırlar. Denize karşı bir bankta oturup kitap okurken yanına bir adam oturmuştur. İki yabancı aynı bankı paylaşırlarken tam karşılına biri motorunu park etmiş ve son ses müzik açmıştır. Anlatıcı duruma söylenmeye başlamıştır. Adam da motorcunun kendi zamanını işaretlediğini söylemiştir. Şimdi evdeki ağlama sesinden kaçan anlatıcı da kendi zamanını işaretlediğini fark etmiştir. Eve döndüğünde hala ağlama sesi duymaktadır. Ancak iki kişi olmalarına rağmen artık birkaç kişidirler.

VI. bölümde Birhan, sesin sebebini hala araştırmaktadır. Bir diğer komşusu Yasemin'e gitmiş ve sesin sebebini sormuştur. Yasemin ise ona kendisinin de bir ses duyduğunu ama bu sesin *bam güm* şeklinde kulağına geldiğini söylemiştir. Daha sonra iki arkadaş kahvaltı yapmak için Birhan'ın evine gitmişlerdir. VI. bölümden sonra yazar *İki Değişik Lokma* başlığıyla iki hikâye anlatmaktadır. Bu hikâyelerden birini duymuş diğerini uydurmuştur. Hangisini duyduğunu hangisini uydurduğunu hatırlamamaktadır. Birinci Hikâyede Zühal isimli bir kızın başına gelenler anlatılmaktadır. Babasının vefatından sonra annesi bütün çocuklarına bakmakta zorlanmış ve Zühal'i kız kardeşine vermiştir. Zühal ilk başlarda terbiyeli bir çocuktur ama sonraları çok yemeye başlamış ve yediklerini sindiremediği için gaz problemi yaşamıştır. Zühal çok kardeşli bir ailede büyüdüğü için yemeğini bölmeyi bilmemektedir. Bu yüzden ne bulursa yemeye alışmıştır. Bir süre sonra durum kötüleşince arkadaşları Zühal'e "Borazan Zühal" demeye başlamışlardır. Bunu öğrenen Zühal bir gün teyzesine gelmiş ve teyze benim yemeğimi böler misin, ben bölmeyi bilmiyorum demiştir. İkinci hikâyede Ezel isimli bir çocuk, bir gün halasının getirdiği baldan yemiştir. Sonra bal dışında bir şey yememeye başlamıştır. Çocuklarının durumuna çare bulamayan anne ve babası onu bir Veysel adında bir şifacıya götürmüşlerdir. Şifacı çocuğu üç ay sonra getirmelerini söylemiştir. Bu esnada üç ay boyunca kendisi de sadece bal yemiştir. Üç ayın sonunda Veysel'in halini gören Ezel, durumun vahametini anlamış ve yemek yemeye başlamıştır.

VII. bölümde Sema Kaygusuz hava almak için dışarı çıkmıştır. Bu sırada daha önce yazdığı bir hikâyenin kahramanı olan Tacettin'i canlı olarak görmüştür. Kendi kurguladığı kahramanı birebir görmek yazara, Karaduygun'da yazdığı şeylerin gerçek olma ihtimalini düşündürmüştür. Bu sebeple kitabı yazmaktan vazgeçmiştir. Daha sonra bir meyhaneye girmiş ve burada içlerinde Birhan'ın olduğu bir arkadaş grubuyla

karşılaşmıştır. Birhan kedisi öldüğü için üzgündür. Sohbet ilerledikçe Kaygusuz'un fikri değişmiş ve kitap için yeni bir hikâye yazmayı düşünmüştür. Bu hikâye, kitabın da son hikâyesi olan *Kelebeğe Düşmeden*'dir. Hikâyede Kelebekler Vadisi'ne giden bir kadının içeride fenalaşması ve kelebeklere zarar vermekten korkması anlatılmaktadır.

Sema Kaygusuz'un hikâye kitaplarında klasik giriş-gelişme-sonuç üçlüsüne pek rastlanmamaktadır. Postmodern özellikler taşıyan hikâyelerinde olaylar genellikle anlık sahneler, ruh halleri değişimi ya da zihinsel imgeler ile ilerlemektedir. Olaylar parçalanmış bir şekilde aktarılmaktadır. Karakterlerin gerçeklikle bağlantıları zayıf olduğu için olayların gerçek mi hayal mi olduğunu anlamak güçtür. Hikâye kitaplarının sırasıyla olay örgüsü bakımından incelenmesi şöyledir:

Ortadan Yarısından öykü kitabında *Çöp Torbası Evren* öyküsünde intihar etmekte üzere olan bir Tanrı ve karşısında henüz şekilleri belli olmayan insanlar vardır. Tanrı, yarattığı Mavi dünyadaki işleri batırdığı için mutsuzdur. Mavi dünyada önce bir erkek ve bir kadın var olmuştur ve diğer insanlar bu ilk insanlardan üremiştir. Çok sonraları Tanrının gönderdiği kitaplarla hayat mücadelesinin uyuşmadığını fark eden insanlar Tanrıya yüz çevirmişlerdir. Bu evrenin diğer problemlerinden biri de insanların biçimleriyle bir türlü barışamamasıdır. Tanrı yeni yaratacağı evrende herkese biçimini seçme özgürlüğü vermiştir. Konuşması bittikten sonra karşısındaki şekilsiz varlıklar kendi vücut şekillerini kendileri seçmişlerdir. Fakat bu sefer de ne kadınlar istedikleri gibi güzel ne erkekler istedikleri gibi güçlü ve gösterişli olamamışlardır. Öyle ki onların yaşadığı evrende hayvanlar bu yeni insanlara alışamadıkları için evreni terk etmişlerdir. Çöp torbası evrende geriye sadece atıklar kalmıştır. Yeni evren düzenini de yapamayan Tanrı öykünün sonunda intihar etmiştir.

Yaşanılan dünyanın ve alternatif dünyaların çöp torbalarına benzetildiği, evrenin birinde insanların kendi şekillerini belirlediği bu öyküde zihinsel imgeler ön plandadır. İnsanların biçimsel kaygılarının eleştirildiği öyküde, olayların gerçeklikle bağlantısı da postmodern bir özellik göstermektedir.

Sandık Lekesi kitabında karakterler çoğunlukla birey olarak değil imge olarak varlık göstermektedirler. Bu kitabında daha çok ataerkil toplumdaki kadının yerine değinen Kaygusuz, postmodern bireyin parçalanmış ruh hali ve yabancılaşma sorunsalı üzerinde

de durmuştur. *Elif'in E'si* ve *Yülerzik* gibi öyküler kadının toplumdaki yerini konu edinmektedir. *Tacettin*, *Sarhoştuk Yıldızların Altında* ve *Sarı* gibi öyküler ise bireyin iç dünyasını ve kimlik bunalımlarını anlatmaktadır.

Elif'in E'si öyküsünde torunlarının adına karar vermeye çalışan bir karı-kocanın sohbeti, kadının fikirlerine önem verilmemesi ve bebeğe ad vermek için aile büyüklerinin beklenmesi gibi olaylar anlatılmaktadır. *Yülerzik*'te tecavüze uğrayan bir genç kızın annesi ile arasındaki sohbetler yer almaktadır. Bu sohbetlerden kıza tecavüz eden adamın öldürüldüğü öğrenilmektedir. Kız duruma içten içe sevinirken annesi bu kadar sevinmemesini, çevredekilerin bir şeyden şüphelenebileceğini söylemektedir. Her iki hikâyede de kadınlara söz hakkının verilmemesi durumu üzerinden kadının toplumdaki yerine vurgu yapılmıştır. Fakat bu vurgu klasik ve modern metinlerdeki gibi alenen değil diyaloglar yoluyla sezdirilerek yapılmıştır. Çünkü postmodern metinlerde anlamın kapalı halde sunulması ve çağrışımlarla katmanlaştırılması yaygın bir özelliktir.

Doyma Noktası öykü kitabında açlık-doyma-doğa temaları etrafında işlenen öykülerin yer almaktadır. Öykülerin genelinde gerçek ile hayalin birbirine karıştığı, geriye dönüşlerin sık yaşandığı, zamanın ve mekânın bölündüğü, travmaların hafıza yoluyla yeniden canlandığı, kişiler kadar hayvan ev bitkilerinde olaylarda etkili olduğu postmodern olay örgüleri vardır. Örneğin *Sandık Lekesi* öyküsünde Ferhan çocukluğunun geçtiği mahalleden geçerken geçmişini hatırlamaktadır. Bir yandan araba kullanan Ferhan, diğer yandan uzun uzun çocukluğunu ve arkadaşlarını düşünmeye devam etmektedir.

ÇYK öyküsünde gerçek ile hayal arasındaki mesafe kısalmıştır. Olağanüstü olayların, mitoloji çerçevesinde olağanlaştırılması ile oluşturulmuş bir öyküdür. Öyküde bir adam bahçesindeki beyaz bir yılan görüp onu öldürmüştür. Adamın yılanı öldürdüğü gün bir de kız torunu olmuş ve o günden sonra memleketine hiç yağmur yağmamıştır. Yıllar sonra adamın torunu büyüdüğünde rüyasında bir aksakallı dede görmüş ve kıza bir kuyu yeri söylemiştir. Kız, dedesine kuyunun yerini söylemiş ve adam ertesi gün orayı kazmaya başladığı sırada yağmur yağmıştır.

DN kitabındaki bazı öykülerde ise doğanın bir parçası kişileşerek olay örgüsüne egemen olmaktadır. *Şeftali* öyküsünde bir kadının şeftali ile bütünleşmesi ve şeftalinin kadının

yerini alması anlatılmıştır. *Yaprak ve Tüy Zamanları* öyküsünde ardıc tohumu ve ardıc kuşu arasında geçen olaylar ardıc tohumunun ağzından okuyucuya sunulmuştur. *Sülün* öyküsünde ise bir gencin sülün avlayarak onu temizlemesi ve pişirmesinin aşamaları sülünün betimlemeleri ile anlatılmıştır.

Sema Kaygusuz, çocukluk ve gençlik yıllarında yazdığı öykülerini *Esir Sözler Kuyusu* kitabında toplamıştır. Kitapta yer alan öykülerin bazıları yazarın çevresinde gözlemlediği olayları anlatmaktadır. Örneğin *Yüzeysel Şeyler* öyküsünde, çocukluğunun geçtiği lojmanda yaşanan bir tartışmayı anlatmaktadır. *Kayıp* öyküsünde yine lojmanda yaşadığı dönemde kaybolan bir çocuğun ailevi ilişkileri ve iç çatışması betimlenmektedir. Kitaptaki bazı öyküler ise yazarın hayal dünyasının ürünüdür. *Yılanlar, Gölde, Sen Çalmadan Önce* gibi öyküler bu tip öykülerdir.

ESK kitabındaki öykülerin olay örgüleri postmodernizm açısından incelendiğinde geçmiş ve bugünün, hayal ve gerçeğin birleşimi bir kurgu göze çarpmaktadır. Yazar, içsel yolculuğu çağrışımlarla zenginleştirerek okuyucuya sunmuştur. Kitabın da adını oluşturan *ESK* hikâyesinde anlatıcı, babaannesine yaşadığı olayları anlatmaktadır. Anlatıcının babaannesine yemek götürmesi, Neriman isimli bir kadınla bahçedeki kuyu hakkında konuşması, babaannesinin yılanlarla konuşması öyküdeki bazı anılardandır. Anlatıcı olayları bugün yaşamaktaymış gibi anlatırken öykünün sonunda birden babaannesinin seneler önce öldüğünü söyleyerek aslında zihnindeki anıları anlattığını belirtmiştir. Zamanın parçalı yapısı ve babaannesinin yılanla konuşması gibi hayali bir durumun olağanlaştırılması postmodern anlatının çok katmanlılığına ait bir özelliktir.

3.1.3. Zaman

Modern dönemde çağın gerçeklik anlayışı bilime dayalıydı. Bilimin açıklayabildiği şeyler gerçek olarak kabul edilirdi. Postmodern dönemle birlikte bilimin yerini şüphecilik ve belirsizlik alınca gerçeklik anlayışı da eski manasını yitirdi ve gerçeklik göreceli bir kavram haline geldi. Bu durum üzerinde kamera, televizyon, telefon, internet gibi teknolojik gelişmelerin yanı sıra fizikte ve matematikte geliştirilen bazı teoremler de etkili olmuştur. Örneğin modern dönemde zaman bilimsel bir olgudur ve saatle somutlaştırılır. Saatte herhangi bir dakika diğerlerinden kısa ya da uzun değildir.

Fakat Albert Einstein'ın İzafe Teorisine göre ise zaman görecelidir. Einstein, teorisini fizik formülleriyle açıklamadan önce şöyle özetler:

“Bir bireyin deneyimleri bize sıralı bir olaylar olarak görünür. Bu dizide anımsadığımız tek tek olaylar “önce” ve “sonra” tanımlamalarıyla sıraya sokulacak gibi görünürler. Bu yüzden, birey için bir “öz zaman (kendi zamanı)” vardır. Bu, tek başına ölçülebilir bir şey değildir... Farklı bireyler bir dil aracılığıyla, bir ölçüde de olsa, deneyimlerini karşılaştırabilirler. O zaman öyle anlaşılıyor ki, farklı insanların kimi algılamaları birbirine karşılık gelirken, kimi başka algıları hiç de eşleşmeyebilir” (Einstein, 2014, s. 13-14).

Einstein'ın da belirttiği gibi farklı kişiler olayları kendi zamanları ile kendi algıları doğrultusunda anlatabilirler. Postmodern eserlerdeki anlatıcı çeşitliliğinden kaynaklanan zaman karmaşasında, anlatıcıların öz zamanından kaynaklanan zaman algılarının da etkisi vardır. Bu yüzden postmodern eserlerde genellikle dün, bugün ve yarın karışık olarak anlatılır. Anlatılan olaylar tamamen gerçek dünyaya da ait olmayabilir. Bazen yazarın sayfalarca anlattığı bir olay, duygu ya da düşünce rüya veya hayal çıkabilir ya da gerçekte yaşanan olaylar ve rüyada/hayalde gerçekleşen olaylar aynı zaman içinde karmaşık olarak anlatılabilir. Bu durumda okuyucu gerçek ile hayali ayırt etmede zorlanabilir.

Rosenau, modern yazarlarla postmodern yazarlar arasında zamana bakıştaki farklılığı ortaya koyarken Derrida'dan alıntılıdığı bir kavramı kullanır: Kronofonizm. Bu terimle, postmodernistler, modern zaman anlayışını aşağılar ve küçümseyici bir gözle bakarlar: “Şüpheli pos-modernistler zamanı kronolojik ya da çizgisel bir şey olarak gören bütün anlayışları reddederler; bunlar için aşağılayıcı bir terim olarak da ‘kronofonizm’ terimini kullanırlar” (Emre, 2022, s. 156).

Postmodern eserlerde okuyucu metnin bir parçası haline gelmektedir. Metnin yazar ya da metindeki bir karakter kadar okuyucuya da iş düşmektedir. Burada söz konusu olan işlerden biri de okuyucunun metnin zaman şeması üzerine düşünmesidir. Olaylar ne zaman başlayıp ne zaman bitiyor, hangi olay gerçek hangisi hayal, olayın anlatıldığı zamana ile olayın gerçekleştiği zaman arasındaki farklılık gibi belirsizlikleri çözümlemek okurun işi haline gelmektedir.

Yere Düşen Dualar romanının birinci bölümünde ana olaylar Leylan'ın 7-8 yaşlarından 30'lu yaşlarına kadar kısmı anlatılmaktadır. Bu bölümde olay zamanı ve olayların anlatılma zamanı birbirinden farklıdır. Olaylar geçmişte yaşanmıştır ama Leylan olayları 4 yıl sonra anlatmaktadır:

“Söylentilerin doygunluğa ulaşip herkesi etkisi altına alması bundan 4 yıl öncesine rastlar. Durgun, güneşli bir eylül günüydü. Durgunluğu özellikle vurguluyorum. Burası yirmi yıl boyunca topu topu yirmi gün rüzgârsızdır. Genellikle sesler uzaklarda tuz olur. Henüz işitilmeden kristalleşirler. Birbirimizi duyabilmek için rüzgârı arkamıza alırsız” (Kaygusuz, 2014, s. 11).

Kronolojik bir zaman sıralamanın izlenmediği bu bölümde geriye dönüş yöntemiyle geçmiş zaman hakkında da bilgi verilmektedir. Süha'nın ölümü, Yorgo'nun Leylan'ın benini çalması, Leylan'ın Galenos'la tanışması gibi olaylar yakın geçmişteki olaylardır. Kutsi Karaca'nın Leylan'ın yaptığı şarabı içerken babasından, annesinden, atından ve Mercan'dan söz ettiği geçmiş ise daha uzak bir zamanı içermektedir. Bu bölümde sıklıkla “o gün, o gece, o sonbahar, o sıralar” gibi anlatılan tarihin detaylarına da yer verilmiştir.

Romanın ikinci bölümünde Yaşur'un 7-8 yaşlarından 20'li yaşlarına kadar olan hayatından kesitler anlatılmaktadır. Bu bölümde olaylar çoğunlukla kronolojik bir zaman çizelgesi halinde aktarılsa da bazen geriye dönüş yöntemi de kullanılmıştır. Bu yöntemin kullanıldığı en belirgin yerlerden biri Yaşur'un ruhunun bedeninden ayrılıp kendi doğum anına şahit olduğu anken diğeri ise Yaşur'un babasının ölümünü anlattığı yerdir. Yaşur kendi doğum anını şöyle betimlemektedir:

“Güneye bakan pencereden zayıf bir ışık dalıyordu odaya. Kalabalık ağızlı kadınların hemen gerisinde durup annesinin vajinasını yarışını izledi. Bebeği görür görmez kadınlar sessizleşti önce. Hatta her biri birer adım geriye kaçılıp anlaşılmas dualar mırıldandı. Çok geçmeden, içlerinden koca elli bir ebe başını kavrayıp ürkekçe kendine çekti bebeği. Tek gözliydü” (Kaygusuz, 2014, s. 143).

Postmodern söylemin belirsizlik, karmaşıklık ve parçalanma gibi ilkeleri romanın zaman çizelgesinde göze çarpılmaktadır. Olayların belirli bir sırada anlatılmayıp,

olayların parçalanarak anlatılışı ve “o sıralar, o yıllar” gibi belirsiz zaman dilimlerinin işaret edilişi postmodern söylemin bir sonucudur.

Sema Kaygusuz’un zaman grafiği açısından takip etmesi zor eserlerinden biri **Yüzünde Bir Yer** romanıdır. Postmodern metinlerde karşımıza zaman kavramına paralel olarak romanda da dün, bugün ve yarının iç içe geçtiği, olayların gerçekleşme tarihlerinin kesin olarak belirtilmediği, şu an yaşanan olayların ve hatırlama yoluyla anlatılan olayların birlikte aktarıldığı bir zaman çizelgesi vardır. Romanda üç farklı zaman diliminden olaylar anlatılmaktadır. Birinci zaman dilimi genç kadının Ahırkapı’daki hıdrellez şenliğine gitmesi ve evine dönüp dinlenmesi arasında geçen olayları içermektedir. İkinci zaman dilimi Bese’nin hayatını konu alan zaman dilimidir. Üçüncü zaman dilimi ise Eliha’nın hayatından başlayıp Hızır’ın ölümsüzlüğe ermesine kadar olan olayları içeren zaman dilimidir.

Birinci zaman diliminde genç fotoğrafçı kadın, Ahırkapı’daki hıdrellez kutlamalarına gitmektedir. Roman ilk olarak 2009 yılında yayımlanmıştır. Ahırkapı’daki hıdrellez kutlamaları ise 2000 yılından itibaren 5 Mayıs’ı 6 Mayıs’a bağlayan gece yapılmaya başlanmıştır. Bu nedenle *YBY* romanında genç kadının 2000-2009 yılları arasında 5-6 Mayıs tarihlerinde yaşadıkları, hissettikleri ve hatırladıkları anlatılmaktadır, denilebilir. Kadının içinden çıktığını ve yeniden içine dönmek istediğini söyleyen varlık, aynı zamanda romanın da anlatıcısı olan varlık, sabah kadını gördüğünde onunla konuşmaya başlar:

“Bu sabah yanına vardığımda yine öyle en dalgın anında, dalgınlığın derinliklerine açılan kapıların eşiğinde cereyanda kalmıştın. Uykusuzluktan bitkin düşmüş ruhun, esintiyle salınan tül perdelere, duvardaki fotoğraflara, özsuyunu sakınımla salarak aşağı sarkan küçük bir örümceğe takılıp birer çağrışım eşlikçisi halinde senin dibine, dalgınlık evine yuvarlanıyor ve gövden bu istençsiz çoğalışa uyum sağlamak için edilgence kıvranıyordu yatağında” (Kaygusuz, 2021, s. 11).

Romanın sonunda anlatıcı konumundaki varlık, roman boyunca olan anlatıların aslında bir hatırlatma olduğunu kadına söyler: “Sırf bu anı anlatmak için alelacele yanına geldim. Aslında buradan başlayacaktım konuşmaya. Marangozun zamanı nasıl da maharetle durdurabildiğini söyleyecektim. Ama seni öyle yatakta iki büklüm,

yumrukların sımsıkı görünce hikâyemin sıralamasını değiştirmek zorunda kaldım” (Kaygusuz, 2021, s. 151). Kadının Hızır’ı genç bir adam kılığında görmesi ve onun fotoğrafını çekmesi, anlatıcının Hızır ile yolculuğa çıkması da bu zaman diliminde gerçekleşmiştir.

Romandaki ikinci zaman dilimi Bese’nin 1938 Dersim Olayları sonrasında sürgün edildiği yaşlarından ölümünden bir yıl önceki yaşına kadar ki bazı anılarını içermektedir. Romanda Bese ilk olarak çocuk yaşlarında görülmektedir. Genç kadın babaannesini en son ölümünden bir yıl önce görmüştür: “O sıkışıklık duygusu içinde babaanneni son görüşün geldi aklıma. Ölmeden bir yıl önceydi” (Kaygusuz, 2021, s. 117). Bese’nin Dersim’den sürgün edilen 40 kişiyle birlikte göç etmesi, Samsun’a yerleşmesi, genç kadının 6 ve 14 yaşlarındayken Bese’nin evinde Hızır ile karşılaşması bu zaman diliminde anlatılan olaylardır.

Romandaki üçüncü zaman dilimi ise diğer iki zaman dilimine göre daha soyuttur. Bu zaman diliminde anlatılan olaylar gerçek ve olağanüstü öğelerin karışımından oluşmaktadır. Bu dilim içerisindeki olaylar Eliha’nın yaşamıyla başlamaktadır: “Hayatının bir bölümünde olduğu haliyle kusursuzluğa erişmiş birini biliyorum aslında. Yeryüzünde incir ağacı daha iki bin yaşındayken, Elbruz Dağları’nın eteğinde yaşayan, Hazar Denizi’ne önünü dönmüş Eliha adında bir kadın...” (Kaygusuz, 2021, s. 24).

Üçüncü zaman diliminde Eliha ve Melkisedek’in evlenmelerinden Hızır ve Zülkarneynin doğumuna ve daha sonra da Hızır’ın ölümsüzlük suyunu bulmasına kadar birçok olay anlatılmaktadır. Bu olayların Hz. İbrahim peygamberin dönemine yakın bir tarihte başlamıştır. Romanda bunu belirten iki olay gerçekleşmiştir. Birinci olayda Hızır ve Zülkarneyn savaş bir şehirden ayrılırken Hz. İbrahim ile karşılaşır: “Hızır ile Zülkarneyn haşmetli bir orduyla tozu dumana katarak şehirden çıkarken, oğlu İshak’ı kurban etmeye Moriya Dağı’na götüren İbrahim Peygamber ile karşılaşıyorlar. İbrahim bir eliyle odun yüklü eşeğin kemendini tutuyor, öbür eliyle canından çok sevdiği oğlu İshak’ı” (Kaygusuz, 2021, s. 52). İkinci olay ise anlatıcı konumundaki varlığın, Hızır ile konuşması sırasında onun doğduğu döneme dair yaptığı hatırlatmadır:

“Onun düşünceye dalışını fırsat bilip sahi dedim, merak ediyorum da, İbrahim Peygamber döneminde doğmuş olduğuna göre sen, dolaşıp durduğun coğrafyaları

kim bilir kaç değişik şekilde gördün de, bir denizi kuşlar diyarı bir delta, deltayı çıplak bir ova, ovayı mandalina bahçeleriyle donatılmış bir köy, köyü bir şehir, şehri bir virane olarak gezerken, yeryüzünün bakirlikten mahvoluşa doğru çevrimine nasıl katlandın, sözümona bir hurdacı kılığında Bese'nin önüne gelinceye?" (Kaygusuz, 2021, s. 116).

Son örnekten de anlaşılacağı üzere, romandaki üçüncü zaman dilimi Hz. İbrahim peygamber döneminde başlayıp günümüze kadar devam etmektedir. Zaman dilimlerinin hem akla yatkın ve gerçekliğe uygun anlardan seçilmesi hem de soyut ve olağanüstü anları anlatması postmodern edebiyattaki parçalanmış ve gerçek-hayal karşımı zaman kavramıyla örtüşmektedir.

Barbarın Kahkahası romanında olaylar 18-22 Ağustos tarihleri arasında geçmektedir. Hangi yıl olduğuna dair bir bilgi verilmemiştir. Olaylar genellikle kronolojik sırayla anlatılırken "o gün, sabah, öğle, öğleden önce, öğleden sonra, aynı günün öğleden sonrası, akşam" gibi ifadeler de kullanılmıştır.

Romanda kronolojik sıranın bozulduğu bazı anlar vardır. Bu anlardan birinde Melih ve İsmail'in tartışmasına odaklanılmaktadır. Bir diğerinde ise İsmail, Melih'e dayısının domuzla olan hikâyesini anlatmaktadır. Geriye dönüş tekniğinin kullanıldığı bu anlarda yazar, durağan akışı bozmak istemektedir. Asıl olayların geçtiği 18-22 Ağustos günlerinin her biri de ayrı ayrı belirtilmemiştir. Burada yaratılan belirsizlik ve durağan bir zaman akışı yaratmama çabası postmodernist yazarların sık kullandığı tekniklerdendir.

Sema Kaygusuz'un **Sultan ve Şair** adlı oyununda asıl zaman bir güneşli bir sonbahar sabahıdır. Oyundaki bu asıl zamanın dışında bir de hayali bir zaman vardır. Bu hayal zamanı sultan karakteri yaratmaktadır. Oyunun her perdesinde farklı bir padişah olarak karşımıza çıkan sultan, o perdede oynadığı padişahın zamanına ait olayları günümüze taşımaktadır. Örneğin birinci perde de şair Yüksel Sorgun, güneşli bir sonbahar sabahı Galata köprüsünde balık tutmaktadır. Sultan, Yüksel Sorgun'un yanına gelip kendisinin Endülüslü Abbadî Meliki El Mutemid olduğunu, şairin ise İbni Ammâr olduğunu iddia etmektedir. İbni Ammâr'ın öldükten sonra kaybolan kafasını aramaktadır. Böylece sultan asıl zaman içinde hayali bir zaman yaratmıştır.

Postmodern metinlerde geriye dönüş tekniği sıklıkla kullanılarak ya da hayal-gerçek karışımı anlatım tercih edilerek zamanda kırılmalar yaratılmaktadır. *Sultan ve Şair* oyununda da bu zaman kırılmaları mevcuttur. Oyunda geçmişteki olayların münakaşa edilmesi günümüzde gerçekleşmektedir. Bu durum bazen okur açısından zaman çizelgesinin takibini zorlaştırmaktadır. Örneğin ikinci perdede sultan ve şair Galata kulesinde tartışmaktadır. Sonra şair, sultanın anlattığı hikâyeye dair bir şeyler hatırlar ve Yüksel Sorgun olarak başladığı ikinci perdeye Hallac-ı Mansur olarak devam eder. Bu durum zamanın kavranmasında da kafa karışıklığına yol açmaktadır. Zamanın değiştiğine dair ipucu metinde şöyle belirtilmiştir:

“Şair irkilir. Bir şeyleri hatırlıyordur sanki... Atmosfer yavaşça değişir, Sultan ve Şair birbirlerinin çevresinde dönmeye başlarlar. Yalın, son derece yavaş adımlarla karşılıklı aynı çemberi dolanırlar. Diyalogun içeriği çok sert olmasına rağmen sesleri çok yumuşaktır. Sultan purosunu tütürmeye devam eder. İkisi de yoğun duman altındadır” (Kaygusuz, 2013, s. 29).

Zamanın parçalanması, bireyselleşmesi ve sembolleşmesi, zaman akışının doğrusal olmaması gibi özellikler *Karaduygun* kitabında da karşımıza çıkmaktadır. Anlatı türündeki bu eserde karmaşık bir yapı vardır. Eserin bir bölümü Sema Kaygusuz’un Birhan Keskin ile ilgili izlenim ve gözlemlerini içerirken diğer bir bölüm Kaygusuz tarafından kurgulanan öyküleri içermektedir. Bu gerçek-kurgu karışımı yapı eserin zaman kavramını da etkilemiştir. Kitabın zaman şemasını oluşturmak için Birhan Keskin ile ilgili bölümlerin zaman akışını ayrı, kurgusal hikâyelerin zaman akışını ayrı incelemek daha doğru olacaktır.

Eserde Birhan Keskin ile ilgili bölümlerde Keskin’in bir sabah *tak tuk tak* sesleriyle uyanması ve sesin kaynağını araması, Sema Kaygusuz’un *Karaduygun* kitabını yazma aşamaları gibi konular anlatılmaktadır. Olayların yaşanma zamanı tam olarak belirtilmemiştir. Sadece “Bir sabah, bir gün, vaktiyle, sabahın köründe, geçtiğimiz yaz” gibi zaman ifadeleri kullanılmıştır. Ayrıca olaylar kronolojik bir sıra ile anlatılmamış, sık sık hatırlamalar yoluyla geriye dönüşler yapılmıştır:

“Çocukluğumdan Sarıkamış ta atlı kızak süren Yakup diye bir adam anımsıyorum. Bazen okuldan dönerken onun kızağına binerdim. Akşam ışığında beraberce

buzkandillerinden yansıyan kırık ışıklara bakardık. Kazağı çeken demirkırı atlar kar kederini in sandan daha iyi biliyorlardı. Burunlarından çıkan apak nefesin soğuk çıtırtısını işitebildiğime inanamazdım” (Kaygusuz, 2016, s. 69).

Zamanın belirsizliği ve kronolojik olmamasının yanı sıra bu bölümlerde genellikle zaman bireyselleşmektedir. Olayların ne zaman yaşandığından çok nasıl yaşandıkları üzerinde durulmuştur. Birhan Keskin’in duyduğu *tak tuk tak* sesleri ile de döngüsel ve sembolik bir zaman yaratılmıştır. Dış dünyada zaman ilerlerken Birhan’ın iç dünyasında zaman aynı yerde saymaktadır. Birhan’ın duyduğu sesler de iç dünyasının zamanı ile dış dünyanın zamanının çarpışmasını sembolize etmektedir:

“Birhan oturma odasının ortasında nefesini tutmuş, gürültüyü düşünmekten başka bir şey yapamıyordu. Hâlbuki gürültünün onu düşünmesini istiyordu şimdi. Onca patırtının içinde sessiz bir zonklamaydı. Teninde duymadıkça hiçbir acıyla özdeşim kurama-yan, sadece kendi gözyaşının tuzunu tadan, bir tek kendi korku-suyla dudağı uçuklayan, yalnızca kendi kederiyle kanser olan harfsiz bir iç burkuntusuna kapılmaktansa, bütün haykırıışlara ve gümbürtülere, iniltilere ve çangırtılara kulak kesilip ruhumun ruhuyla dinliyordu sesleri” (Kaygusuz, 2016, s. 23).

Görüldüğü üzere Roma rakamıyla ayrılan bu bölümlerde zamanın belirsizliği ve parçalı oluşu ile bireysel ve sembolik zamanın ön planda oluşu postmodern zaman algısının karşılığıdır. Kaygusuz tarafından kurgulanarak yazılan hikâyelerde de durum çok farklı değildir. Yine zamanın belirsizliği ön plandadır fakat bu hikâyelerde asıl olaylar genellikle kronolojik sıra ile anlatılmıştır. Örneğin *Çağrılan Musa* hikâyesinde Musa’nın Dijvar tarafından çağırılması, birlikte yolculuk etmeleri ve Musa’nın suikasta uğraması sırasıyla anlatılmıştır. Ya da *Adak* hikâyesinde Bora’nın denizde içinde not bulunan bir şişe bulması, notu okuyup Helin’in yanına gitmesi ve sonrasında takım elbise provaları kronolojik olarak anlatılmıştır. Hikâyelerdeki asıl olaylar sırasında karakterlerin geçmişine dair bilgi verilmek istendiğinde geriye dönüşler yapılmıştır. Mesela *Birkaç Kişi* Hikâyesinde kadın deniz kenarında otururken eskiden o bankta biriyle tanıştığını hatırlamıştır:

“Bu bankta biriyle tanışmıştım eskiden. İki yaz öncesiydi. Bankın bir ucunda ben, öbür ucunda oturuyordu. Ne vakit aynı yere tesadüf ettiğimizi fark edememişim.

Acaba hangimiz önce oturmuştur hâlâ anımsayamıyorum. Hafif tombul, kirli sakal bir adamdı. Ben kitap okuyordum, o ise kolların iki yana sermiş, neredeyse şımarıkça bacaklarını dünyaya uzatmıştı” (Kaygusuz, 2016, s. 77).

Sema Kaygusuz’un öykülerindeki zaman kavramı diğer eserlerinden çok da farklı değildir. Karakterlerin anlık hatırlamaları ya da simgeleri yorumlamaları ile geriye dönüşler yaşanmaktadır. Öykülerde dün, bugün ve yarın iç içe ve görecelidir. Kaygusuz’un öykülerindeki postmodern zaman kavramı şu örneklerle açıklanabilir:

Ortadan Yarısından öykü kitabındaki *Çitlembik Yiyen Ölüler* öyküsünde bir erkek annesinin mezarı başında konuşmaktadır. Hatırladığı olayları annesine anlatan bu adam, hatırlamalar yoluyla ile zamanı parçalamaktadır. Örneğin annesinin öldüğü gün hissettikleri hakkında konuşurken birden çocukluğundaki bir anıyı anlatmaya başlamıştır:

“Gömüldüğün gün, her şey berbattı. Papatyaların sapları, domates çorbasının buharı, ütülenmiş gömleklerin kol ağızları, helvanın bayat fıstığı leş gibi kokuyordu. Yürümek; topa tutulmuş kentlerin yıkılan evleriydi, otomobil konvoyları; sümküren, horlayan, hırlayan, öğüren, kusan bütün yaşlı hastaların iniltileriydi” (Kaygusuz, 1998, s. 68).

Sandık Lekesi kitabındaki öykülerde zaman parçalanmış ve belirsiz bir özellik taşımaktadır. Zaman, nesnel bir nitelikten çok o dönemde gerçekleşen olaylar ile özdeşleştirilerek anlatılmaya çalışılmıştır. Postmodern metinlerde karşımıza çıkan bu zamanın belirsizliği, Einstein’ın *İzafiyet Teorisi*’nin bir getirisidir. Zamanın öznelliği, kişinin yaşadığı olaylara bakış açısına göre değişmektedir. *Sandık Lekesi* kitabındaki öykülerde de zaman, yaşanan olaylarla ifade edilerek öznelleştirilmiştir. Örneğin kitabın ilk hikâyesi olan *Ortadan Yarısından*’da, Ömer Bey’in öldüğü gece olanlar şöyle betimlenmiştir:

“Ömer Bey, o kabuksuz yaraya kavuşmadan önce ne olmuştu, kim bilebilir? Belki bir circır böceği çınlamış, nadir bulunan ağustos uykusunu yırtmaya başlamıştı. Aksi gibi gecenin karnında bir dolunay oturmuştur belki de, önüne düşen bulutların kara ellerinden kurtularak, Tenekeçiler’de bir evi seçmiştir. Gülümser Hanımteyze ile Ömer Bey’in evini... Bir de bunun üzerine verandaya doluşan fareler,

kadıncağızın asmalarına tırmanıp, korukları tıkırdada tıkırdada çiğnemiş de olabilir, kim bilebilir... Bu arada, hırçın bir baykuş gelmiş, tatlı uhlamasıyla gecenin nöbetini devralmıştır” (Kaygusuz, 2015, s. 13).

Öyküde Ömer Bey’in eşi Gülümser Hanım’ın öldüğü gece de aynı şeyler yaşanmıştır. Ölüm ve yaşan olaylar arasında kurulan bu bağlantı ile zaman işaretlenmiştir. Böylece net bir tarih ya da saat belirtilmemesine rağmen ölümün geldiği zaman anlaşılmaktadır:

“Tenekeçiler’de ışıkları ilk sönen ev, gene Gülümser Hanımtayze’lerin evi oldu. Vakit sabaha yaklaşıyor, bir circır böceği tatlı çınlamasıyla ortalığı okşamaya başladı. Gülümser onları dinlemedi. Göğün en güzel yerinde duran dolunay uzun parmaklarını sarkıtmış, ortalığı tatlı bir kızılığa boyuyor. Ne yazık ki Gülümser ayı görmedi. Verandasına doluşan fareler, asmalara tırmanıp korukları çiğnerken, evin yakınlarında bir baykuş uhladı. Gülümser duymadı” (Kaygusuz, 2015, s. 15).

Postmodern metinlerde görülen geçmişe dönme, onunla hesaplaşma ve travmaları yeniden canlandırma gibi olaylar **Doyma Noktası** kitabında zamanın parçalanması ve geriye dönüşler ile sağlanmıştır. Kitapta zaman, geçmiş ile bugün arasında gidip gelirken anımsamalar ve ruhsal değişimler ile desteklenmektedir. Hafıza canlanan anılar ise genellikle belirsizdir. Örneğin *SL* öyküsünün başkahramanı Ferhan, çocukluğunun geçtiği sokaklarda dolaşırken geçmişini anımsamaktadır. Öyküde sık sık geriye dönüş tekniği kullanılmış ve zaman parçalanmıştır. Zamanın parçalanışı Ferhan’ın ruh halinde de dağınıklığa sebep olmuştur. Ferhan, geçmiş ile şimdi arasında gidip gelirken bocalamakta ve yaşadığı dünyaya yabancılaşmaktadır:

“Bugün, ikinci sınıf otomobilinin gösterişli rengiyle avunan Ferhan, deniz kokusunu ardında bırakıp hala adını öğrenemediği parkın önünden geçerken, bir kez bile göz göze gelmediği o kara köpeğin sessizce yanına sokuluşunu anımsadı. Ferhan, kentin merkezine doğru kavis çizen caddenin ışsız kaldırımlarına bakar bakmaz, unutmaya uğraştığı anıların içinde buldu kendini. Çocukluğunda birkaç mevsim de olsa buralarda yaşamıştı. Oysa yaşadığını değil, günden güne yutulduğunu anımsıyordu şimdi. Aklına gelenler, kurgusal, belli belirsizdi. Gerçekliğinden emin olduğu tek şeyse, çevresine ürkek gözlerle bakan kendi çocuk yüzüydü” (Kaygusuz, 2023, s. 10).

Esir Sözler Kuyusu kitabındaki öykülerde de çizgisel zamana rastlanmamaktadır. Dün, bugün, yarın ve hayal dünyasının iç içe geçtiği bir zaman çizelgesi vardır. *ESK* öyküsünde anlatıcı, babaannesiyle yaşadığı bazı olayları şimdiki zaman kipiyle anlatmaktadır:

“Bugün babaanneme giderken aklıma değişik bir fikir geldi. Her zamanki patikadan değil de yonca tarlalarıyla bezeli alçak tepeleri aşarak vardım eve. Yalnız kalmanın en iyi yöntemi, meğer yolu uzatmakmış. Bu arada hiç görmediğim şeyler de gördüm. Sözelimi bir ceviz bahçesi vardı, bahçenin bitiminde yüzünü güneşe dönmüş ahşap çatklı bir ev, evin hemen yanında taş örülü alçak bir kuyu, kuyunun başında bir kadın” (Kaygusuz, 2017, s. 18).

Anlatıcı hikâyenin sonuna geldiğinde ise aslında babaannesinin yıllar önce öldüğünden bahsetmiştir. Geçmiş ve şimdiki, hayal dünyasıyla birleştiren yazar, postmodern zaman anlayışındaki gibi bir zaman çizelgesi oluşturmuştur:

“Sonra kapadı gözlerini. Ellerini güçlkle karnında birleştirdi. Uzun bir soluk üfledi, upuzun. Derken göğsü birdenbire çöktü. Kurtlarla kemirilmiş bir ağacın beklenmedik bir anda çatırdayarak düşmesi gibi. Öylece kalakaldım. Dudaklarımdaki titreme ellerime kadar yayılıyordu. Yataktaki küçücük gövde göz açıp kapayıncaya dek hızla karardı; ardından bir koku... insanı afallatan çabucacık bir çürüme! Lime lime etlerin içinde... bir kemik dizilişi ki... sedefli.

Meğerki babaannem öleli yıllar olmuştu” (Kaygusuz, 2017, s. 23-24).

3.1.4. Mekân

Modern bir metin ile postmodern bir metin arasındaki en önemli farklardan biri de temel kurgu öğelerinden olan mekândır. Zaman ve olay örgüsünde olduğu gibi mekânda da bir karmaşıklık ve belirsizlik vardır.

Klasik ve modern metinlerde mekân tasvirleri, olayları ve kişilerin ruh halini tamamlamada önemli bir görev üstleniyorlardı. Postmodern metinlerde ise olaydan çok ruh hali, düşünce ve hayal tasviri olduğu için mekân eski önemini yitirdi. Yeni edebiyat anlayışında mekânların abartılı tasvirlerine yer verilmemeye başlandı. Somut mekânlar olduğu kadar soyut mekânlar da metinlerde de yerini aldı.

Rosenau, postmodern metinlerdeki mekânların özelliklerini şöyle açıklamıştır:

“Karakterler düşlerin işgal ettiği mekânın uyanık geçen saatler kadar gerçek olduğu kültürler ve yüzyıllar arasında serbestçe gezinirler. Neyin sahici olduğunu söylemek imkânsızdır. Bu okurun kafasını karıştırmak hatta onu yanlış yöne yönlendirmek için, onu neyin gerçek neyin uydurma olduğunu sorgulamaya teşvik etmek için yapılır. Ama en önemli işlevi okurun kendi kitabını inşa etmesini gerektirmesidir. Normal zaman ve mekân kısıtlamaları ihlal edildiği için istenen sayıda hikâye çıkarmak mümkündür. Aslında okumaya nerden başlanıp nerede bitirildiği fark etmez, çünkü normal zaman ve mekân anlamsız kavramlar olduğunda olup bitenler hakkında tartışmak da imkânsızdır ya da faydasızdır” (Rosenau, 1992, s. 17).

Yere Düşen Dualar romanının birinci bölümünde genel mekân adadır. Romanda adanın iki haline şahit olmaktadır. Birinci halinde ada, kendi yerleşik halkı içinde yıllardır süregelen bir düzene sahipken diğer halinde ise adaya yerleşmeye başlayan yeni topluluğun etkisiyle değişime uğramıştır. Adanın birinci hali için Leylan şu ifadeleri kullanmaktadır:

Durgun, güneşli bir eylül günüydü. Durgunluğu özellikle vurguluyorum. Burası yıl boyunca topu topu yirmi gün rüzgârsızdır. Genellikle sesler uzaklarda tuz olur. Henüz işitilmeden kristalleşirler. Birbirimizi duyabilmek için rüzgârı arkamıza alırız. O eylül, sözcükler yörüngemize düşüyor, kaçamaklı cümleler kurulamıyordu (Kaygusuz, 2014, s. 11).

Adanın değişimi aslında modern döneme getirilen bir eleştiri niteliğindedir. Kendi halinde gelenekleri ve yaşam biçimlerini sürdüren, çeşitliliğini ve özgünlüğünü muhafaza eden ada halkı, anakaradan gelen ve sanatçı yönleriyle ön plana çıkan kişiler tarafından yozlaştırılmıştır. Sema Kaygusuz, bu noktada mekânı bir metafor olarak kullanarak mdoernleşme adı altında tekdüzeliği ve özgünlüğün kaybını eleştirmiştir. Adanın ikinci hali içinse Leylan şunları söylemektedir:

“Hayatı boyunca Rumlardan nefret etmiş Ömer Laleli ve onun karanlık bakışlı dostları, marinadan başlayarak çarşısı da içine alan uzun bir hat üstünde, kırklık ampullerle süslü Rum tavernaları açtılar. Her zeytinyağlı yemeğin üstüne dereotu

serpiştirerek kakaladıkları sözde geleneksel Rum yemeklerine turistler bayılıyordu. Bizim hiç haberdar olmadığımız “Yüzyıllık Lokmacı”, “Since 1956 / Çorbası”, “Kumru’nun Meşhur Böreği” gibi bir takım lokantalarının açılması bir-iki yıl öncesine rastlar” (Kaygusuz, 2014, s. 88).

Romanın birinci bölümünde özel mekân olarak ise karşımıza Halk Kütüphanesi, fırın, Latife Keşal’ın evi, Eşber’in Meyhanesi, Çınarlı Çay Bahçesi, Leylan’ın evi, berber dükkânı, postane, iskele, üzüm bağı, pansiyon, kilise, kuaför gibi yerler çıkmaktadır.

Romanın şahıs kadrosu açıklanırken roman kişilerinin postmodernizmin çoğulculuk, karmaşıklık, melezlik gibi ilkeleri doğrultusunda çeşitlilik gösterdiğini belirtmiştik. Aynı durum YDD romanının mekânları için de geçerlidir. Bir adada var olabilecek bütün mekânlar romanın içinde kendine yer bulmaktadır. Ayrıca Latife Keşal’ın evi, Leylan’ın evi ve Halk Kütüphanesi karakterlerin ruh hallerini yansıtmaları bakımından diğer özel mekânlardan ayrılmaktadır. Kişilerin ruh hali değişimleri bu mekânlar üzerinden de okuyucuya hissettirilmeye çalışılmıştır. Latife Keşal, çingeneliğine ve hayata karşı umursamazlığına uygun bir evde yaşamaktadır. Nasıl ki bütün adanın söylentileri onda toplanır ve ondan dağılırsa evi de her şeyi içine alan ve her şeyi dışarı atan bir görünüme sahiptir:

“Kapıyı açtığımda yüzüme fena bir koku çarptı. Anason, kedi sidiği ve kokuşmuş başka şeyler. Soluğumu tutup beni buyur etmesini bekledim. Tek katlı evinin arka bahçesinde, kedilerin paraladığı minderlerden birine oturtup bir kadeh rakı ikram etti. Her taraf kedi doluydu. Birbirine benzemez yaratıklardan yırtıcı bir sülale. Masaya sığıyorlar, meze tabakalarına pati atıp oradan oraya tırmanıyorlardı. Elimini nereye atsam avuç avuç kedi kılı. Boğazımı saran acayip bir kaşıntı... Geldiğime geleceğime bin pişman, Latife’nin havadan sudan sorularını yanıtlamaya çalıştım” (Kaygusuz, 2014, s. 14).

Leylan’ın evi ve çalıştığı kütüphane de Latife Keşal’ın evinden farklı değildir. Özellikle annesi onları terk ettikten sonra hayata karşı oluşan umursamazlığı hem evine hem de iş yerine yansımıştır. Leylan evinin bazı hallerini şu cümlelerle betimlemektedir:

“Eviğimiz artık yeryüzünün bir parçası değildi. Adadan kopmuş başka bir adaya düşmüştük. Dört bir yanımız bakımsız duvarlarla çevrili, farelerin kol gezdiği

ürkütücü bir yer kabuğuydu bizimki. Arada bir çarşıya çıkıp insanlaşıyor, bitimsiz soruların ağırlığı altında ezilerek yurdumuzu geri dönüyorduk” (Kaygusuz, 2014, s. 36).

Leylan, Halk Kütüphanesi’ni ve kütüphanenin kendisi üzerindeki etkisini şöyle açıklamaktadır: “Kütüphanede çalışırken duvarlar üstüme üstüme geliyor. Soluk alamıyorum. Sokağa çıktığımda kimseyle karşılaşmamak için arka mahallelere kaçıp eve bahçeden giriyorum. İnsanlar benle göz göze gelmeye korkuyorlar zaten. Her parçası içine yığılmış, kırık bir şeyim. Dışardan yekpare, içerden tuz buz” (Kaygusuz, 2014, s. 130).

Romanın ikinci bölümünde yer alan mekânlar daha belirsizdir. Bu bölümde karşımıza çıkan ilk mekân Yaşur’un evidir. Kümbet ve ahırdan oluşan bir evdir burası. Evin dışında genellikle orman, ışık, Kessali’nin evi gibi mekânlar karşımıza çıkmaktadır. Orman Yaşur ve Ecmel’in yolculuk yaptıkları orman ve Yaşur’un düşünde gördüğü orman olarak değişim gösterebilmektedir. Bazen bu iki orman iç içe geçmiş şekilde anlatılmaktadır. Postmodernizmin belirsizlik ve olağandışılık anlayışları romanın ikinci bölümündeki mekânlarda daha belirgindir. Ormanlardan birinin tasviri şöyledir:

“Kuşkusuz, her ormanda olağandışı bir yan vardır. Bir ağacın yeryüzüne tutunmak için yeri kavrayışı, derine inemeyen köklerin yüzeyde burgaçlanarak santim santim büyüüyüşü, bir bakıma karbon işgalinin sinsi ilerleyişidir de. Onların girdiği ormansa, yalnızca bir kişininindi; aynı kâbusu ömrü boyunca benliğinde taşıyan hüznü birinin zihni. Gözleri yalın binlerce yaratığın, sorgusuz sualsiz içeri dalan yolculara saldırmak ile onlardan kaçmak arasındaki ortak kararsızlığını bütün ağırlığıyla duyumsayan, karışık bir zihin” (Kaygusuz, 2014, s. 169).

Yaşur’un önce annesiyle birlikte sığındığı, annesi terk ettikten sonra da avcı ile birlikte kaldığı işliğin tasviri ise şöyle yapılmaktadır:

“Çatıdaki su oluklarından pencere pervazlarına, kapı tokmağından baca duvarını ören toprak tuğlalara değin hemen her ayrıntı, doğanın burgaçlı yaşantısına tezat oluşturacak biçimde geometrik hesaplarla iç içe, üst üste, yan yana birbirine geçmişti. Uzaktan bakınca yeryüzünü tehdit eden bir küptü bu. Yakından

bakıldığındaysa ikizkenar üçgenlerin, prizmaların ve minik piramitlerin birleşimi, bir avcının ruhuydu” (Kaygusuz, 2014, s. 220).

Romanın ve ikinci bölümün sonunda Yaşur ve Ecmel, Yaşur’un babasının atalarının yaşadığı yurda gelirler. Tasviri detaylı yapılmayan bu yer uzakça bir mağaranın ardında gözden uzak bir yerdir.

YDD romanının mekânları metafor olarak düşünülüp postmodern açıdan ele alındığında çeşitliliği, melezliği, özgünlüğü ve gerçekliğin yansıtılmasını sağlayan postmodern mekânlar olarak değerlendirilebilir.

Yüzünde Bir Yer romanında mekân olarak karşımıza genelden özele şehirler, semtler ve evler çıkmaktadır. Genel mekân olarak karşımıza çıkan ilk şehir İstanbul’dur. Kadın Beşiktaş’ta bahçesinde incir ağacı bulunan bir evde oturmaktadır. Kadının, çocukluğunda bşalayan incir ile arasındaki bağ bu ev züerinden devam ettirilmiştir:

“Oturduğun evi kiralamadan önce Beşiktaş’taki emlakçıları bir bir dolaşırken bahçe katı, küçük bir ev istemekle kalmayıp illaki incir ağacı da olacak diye tutturmuş, şaşkınlıkla suratına bakan emlakçılara incir ağacıyla yaşamının zamanı geldiğini söylemişti. Kurduğun cümle bir kerede anlaşılabilirilmiş gibi, öyle basitçe...” (Kaygusuz, 2021, s. 16).

Evin iç düzeni kadını yakın ve uzak geçmişe götüren labirent biçimdedir. Bu bağlamda yazar kadının evini, zihninin bir sembolü olarka kurgulamıştır:

“Yabancılar kapıların ötesindeydiler. Dalgınlığın sınırsız evrenini dolaşmak üzere dolambaçlı koridorların ortasında durmuş, yinelenemeyecek bir yolculuğa çağırıyorlardı seni. Biri buz mavisine çalan bembeyaz saçlarıyla yaşlı bir kadın; öbürü bahar bayramlarının umut dolu masallarından çıkagelen, yüzü silik, kutsal bir adamdı. İkisini de tanıyor ama nereden tanıdığını çıkaramıyordun. Dalgınlığın orta kapısı ise bir incire açılıyordu. Mor meyvelerle dolu ak dalları yanlara doğru kıvrılarak uzamış olgun bir incir ağacının acı yaprak kokusunu soluyordun bu eşikte” (Kaygusuz, 2021, s. 12).

İstanbul'daki bir diğer semt ise Ahırkapı'dır. Burada 5 Mayıs'ı 6 Mayıs'a bağlayan gece hıdrellez şenlikleri yapılmaktadır. Şenlikler vesilesiyle değişen semt şöyle betimlenmiştir:

“Çıkamaz sokaklarda düğün kuran Çingene ailelerinin sabahı bulan eğlencelerini saymazsak genelde sessiz bir yer olan, meraklı bakışlarla çevreyi kolaçan eden turistlerden, çalgı kutusunu yüklenmiş akşam sahne alacağı meyhaneye doğru yol alan müzisyenlerden başka tek tük insanların dolaştığı Ahırkapı, şimdi tıklım tıklımdı. Pansiyon olarak işletilen cumbalı evlerle otellerin ortasında kalan Çingene mahallesinin sokakları, bütün gizini yitirmişti. Zikzaklı dönüşlerle insanı mahremiyete çeken bucaklar dâhil, her yana dilek çaputları bağlanmıştı. Elektrik direklerinden balkon demirlerine, park eden otomobillerin radyo antenlerinden çamaşır iplerine değin bütün uzantılar krepon ve bez parçalarıyla düğümlenmiş, mahalle olduğu gibi rengârenk bir adak mabedine dönüşmüştü” (Kaygusuz, 2021, s. 96).

Beşiktaş ve Ahırkapı dışında İstanbul içinde Karaköy, Çukurcuma, Marangoz Dükkânı, Dolmabahçe, Sarayburnu, Galata köprüsü ve Karaköy Balık Pazarı gibi mekânların isimleri de geçmektedir.

Romanda bahsedilen bazı mekânlar ise Bese'nin hayatıyla ilgili mekânlardır. Dersim, Erzurum, Samsun, Çarşamba, Harput Köprüsü, Munzur, Zülfü ve Sırma'nın evi bu mekânlardan bazılarıdır. Kadın, Hızır ile ilk defa babaannesi Bese'nin Samsun'daki evinde tanışır:

“Hızır'la ilgili ilk hatıranı gelelim. Onun soluğunu teninde hissettiğin o irkiltici geceye... Babaannenin Samsun'daki kâgir evindeydin o zaman. Her yıl beş on gün kalmak üzere ailece geldiğiniz bu ev ocakta fokurdayan aşuresiyle, sacda kavrulan işkembe kebabıyla daha sonra hiç tatmayacağın lezzetlerin masalsı yuvasıydı. Altı yaşına yeni girmiştin” (Kaygusuz, 2021, s. 44).

Dersim ise 1938 olaylarını yansıtmaları bakımından önemlidir. Yirmili yaşlarında kendisine miras kalan cevizliğin tapusu için Dersim'e giden kadın, babaannesinin anlattığı gibi masalsı bir yerle karşılaşmamıştır:

“Yirmi beş yaşını sürdüğün yıl, sana miras kalan cevizliğin tapusunu almak için ilk kez Dersim'deki köye gitmiştin de, babaannenin anlata anlata bitiremediği bir masalsı köy yerine, bacalardan tüten kara dumanlardan başka çok az şeyin kıpırdadığı, dünyadan kopuk bir yerde bulmuştun kendini. Vicdan yarası denli saklı, dağların arasında mahsur kalmış, tanrılarıyla birlikte öylece unutulmuş bir köydü. Jandarma erlerinin Kalaşnikovlarla gezindiği, dağın öte tarafındaki madenlerde Amerikalıların elini kolunu sallayarak altın aradığı bu sahipsiz memlekete hiçbir zaman ait olmadığını minibüsten iner inmez anlamıştın” (Kaygusuz, 2021, s. 67).

Bu mekânların dışında Elbruz Dağları, Salem, Hazar Denizi ve Altın Nehir gibi mekânlar da vardır. Fakat bu mekânların detaylı tasvirleri yapılmamıştır.

Gerek ana karakter genç kadının eviyle olan ilişkisinde gerekse de Bese'nin evinde Hızır ile ilgili olan anılarda görüldüğü üzere romanda mekân-insan bütünleşmesi görülmektedir. Genç kadının evindeki labirent gibi koridorlar onu geçmişin kuytu noktalarında dolaştırmaktadır. Bese'nin evindeki ambardan ne alınırsa alınsın Hızır alınan yiyeceğin yerini doldurmaktadır. Bese'nin inancı evine de sirayet etmiştir. Bu noktada Munzur nehri de aynı görevi görmektedir. Munzur nehrinin hikâyesinde saflığı ve temizliğiyle ön planda olan bir çoban bir keramet gösterip mübarek biri olduğunu kanıtlamıştır. Kerametine inanmadığı için dağa doğru kaçmaya başladığı sırad bastığı yerden sular fişkırmış ve çıkan su da Munzur nehrini oluşturmuştur. Bu olaydan yıllar sonra askeri darbe sırasında oğlu diri diri yakılarak öldürülen Frik dede, her gün bu nehrin kenarına gelip nehre bakmaktadır. Nehir ile Frik dedenin bütünleşmesi ise şöyle açıklanmıştır:

“Munzur'un yitiminden kaç bin yıl sonra, aynı yerde Frik Dede duruyordu şimdi. Onu seyrederken imgesi nehir olan bir çobanla buluşmuş olabileceğini aklına bile getirmedin. Suskunluğa kilitli acılı bir babanın, çağılıtlı bir nehir eşliğinde kendi kalbiyle konuştuğunu düşündün. Haklıydın da. Efsane dediğin topluluğun ruhunu ayakta tutan söylemsel bir omur değildi yalnızca, Frik Dede'nin şu lanetli dünyada sığındığı tek avuntu, zalimliğe sırtını dönmesini sağlayan içsel kiblesiydi” (Kaygusuz, 2021, s. 76).

Postmodern edebiyatta mekânlar gerçek mekânlar olabileceği gibi hayali mekânlar da olabilir. Rosenau'nun postmodern metinlerdeki zaman ve mekân algısıyla ilgili söylediği, okuyucuya neyin gerçek neyin sahte olduğunu sorgulatmak için belirsizlik yaratıldığı görüşünü *YBY* romanında rahatlıkla görebiliriz. Romanda hayali mekândan çok Hızır'ın mekânlar arasındaki gezintisi ve mekânların soyutlanması dikkat çekmektedir. Hızır burada sadece mekânda değil zamanda da yolculuk yapmaktadır:

“Çocuğu azgın suların içinden çektiği sıra, Konstantiniye'nin Yıldız semtindeki dergâhta bir servinin gölgesine oturmuş Şeyhülislam Yahya Efendi'yle muhabbet ediyor, muhabbet tam kıvamındayken içli içli söylenen İdris Peygamber olup işliğinde dikiş dikiyordu. Bütün bunların yanı sıra, Endonezya'nın Ubud Adası'ndaki zümrüdi pirinç tarlalarını çevreleyen su kanalları boyunca dolaşarak belinden yukarısı çıplak Hindu bir kadının Raca Jidar için söylediği şarkıyı dinliyor, tam şarkının sözlerine kaptırmışken kendini Suriye'deki Nusayrilerin arasında Hazreti Ali olarak bir görünüp bir kayboluyor, bu arada Uygurların bilge kişisi Göksakal adıyla dilden dile dolaşıyordu” (Kaygusuz, 2021, s. 122).

Barbarın Kahkahası romanında olaylar Mavi Kumru Moteli'nde geçmektedir. Genel mekân motel iken özel mekân olarak karşımıza bahçe, bungalovlar, lokanta, mutfak, açık bar, kumsal, plaj, iskele, kameriye, yazıhane, personelin kaldığı oda ve Ozan'ın avlanmak için gittiği koy gibi yerler çıkmaktadır.

Bingo oynanan gece Melih'in etrafında gördükleri motelin çevresi ve iskele hakkında okuyucuya bilgi vermektedir:

“Turgay iskeleden ayrıldığında, Melih bir çöp yığınıyla çevrelendiğinin ancak ayırına vardı. Başının üstündeki şemsiyenin tellerine tutturulmuş tişörtler, teki bir yerde öbürü başka yerde terlikler, çöp kutusundan sarkan boş sigara paketleriyle bira kutuları, iskelede yuvarlanan pet şişeler, havlular, kitaplar, biri hasır öbürü kanvas iki şapka, dili dışarıda teki kayıp spor ayakkabı, tuzla eprimiş mayo, rengi solmuş şort, karıncalanmış tabaklar...” (Kaygusuz, 2022, s. 137).

Romanda betimlenen yerlerden biri de motel hizmetlilerinin kaldığı odadır:

“İsmail sabahın köründe eşyasını toplayıp Mavi Kumru Moteli’ni terk ettikten yaklaşık iki saat sonra, Selçuk, tıklım tıklım rüyaların arasında ağrıyan başını ovalayarak ranzasında açtı gözlerini. Uyanmak üzere olan personelin yatak hışırtıları, gün ışığıyla eşzamanlı çoğalıyordu. Selçuk, bir süre yaprak yaprak kabaran tavan boyasının tesadüfî desenlerini inceledi. Alikâr’ı hatırlayınca kara bir sezgiyle hızla başını sarkıtıp alt ranzaya baktı. Çarşaf, pike, yastık kılıfı katlanmış, hemen bitişikteki galvaniz giysi dolabı boşalmıştı. Şilte ve yastığa işlenmiş safran sarı ter lekesi bir yana. Alikar moteli terk ederken derli toplu bir zarafet bırakmıştı geriye” (Kaygusuz, 2016, s. 114).

Motel ile ilgili her iki betimlemede de dağınıklık göze çarpmaktadır. Postmodernizmin birbirinden alakasız gibi duran parçalanma ve melezleşme söylemleri bu romanda bir uyum içerisinde kendilerine yer bulurlar. Parçalanan, dağılan çevre bir sahil kenarında ya da bir odada toplu halde bulunur. Bu durum yazarın mekân-insan bütünleşmesini okuyucuya aktarmasının yollarından biridir. Romanın şahıs kadrosu açıklanırken kişilerin birbirinden farklı karakterlere sahip olduğunu fakat bir arada yaşamak zorunda olduklarını belirtmiştik. Çevrede bulunan eşyaların da birbirleriyle alakasız oluşları ama bir yerde bulunmaları buna işaret etmektedir.

Romanda mekân-insan bütünleşmesinin olduğu yerlerden biri de Ozan ve Serpil arasındaki ilişkinin doğa üzerinden anlatılmasıdır:

“Göze aldığı bütün tehlikelerde, sözgelimi sivri bir kayaya karnı değdiğinde ya da elindeki zıpkını bir denizyıldızına sapladığında tetikteki parmağıyla ta annesinin göbek deliğine dokunabiliyor, böylece Serpil’le deniz, denizle Serpil arasındaki uzayı bükerek, dokunmadık, sürtünmedik, üstünden geçilmedik bir alan bırakmıyordu. Şu an, çocukla anne arasındaki bütün mesafeler, yeryüzünün anne teniyle bağdaştığı daha canlı, daha renkli, daha yakın birer dünya kesitiydi. Çocuğun yaklaştığı her canlı birer uzaklaşma vesilesi, aynı zamanda annenin gövdesiyle başlayan dizgenin uzantılarıydı” (Kaygusuz, 2022, s. 22).

Romanda özel mekân olarak karşımıza çıkan iskele ise Melih ve İsmail’in eşcinsel ilişkilerini tamamlaması bakımından önemlidir. Melih ve İsmail’in eşcinsel bir ilişki içinde oldukları hissedildikten sonra üzerlerinde toplumsal bir baskı oluşmaktadır. Bu

toplumsal baskı mekânın daralması şeklinde aktarılmaktadır. O günden sonra Melih ve İsmail, diğer motel müşterileri gibi bungalovlarda değil de iskelede kalmaktadırlar:

“Mekândan mekâna geçerken koku ve kostüm değiştiren tatilcilerin dışında kalan bu iki erkek, iskeleyi kendi yerleri belleyerek özerk bir ada haline getirmişti. Orada kalmışlardı. Durmaktan çok kalakalmışlardı. Akşam ışığıyla anbean kararan silüetleri, ancak moteldeki devinimin içinde betimleniyor, betimlenemeyen artıklar motelde olan her şeyin, bardan gelen müziğin, lokantadaki kıpırdanmanın, bekledikçe şekerlenen karpuzların niteliğine ekleniyordu. Apaçık görünenle, apaçık söylenenden doğan muamma dokusuna işliyordu motelin” (Kaygusuz, 2022, s. 40).

Melih ve İsmail’in üzerinde oluşan toplumsal baskı, dışlanış ve mekânın daralması gibi olgular Melih’in ruh halinden okuyucuya yansıtılmıştır:

“Sabaha karşı, bütün yüzeyleri terleten alacalı bir göğün altında neredeyse ezilmek üzereydi Melih. Soluk alamıyordu. Çapak bağlamış gözlerini açmaya çalıştıysa da çabucak vazgeçti. Uyanırsa sağ yanağındaki yangılı şişkinlik de uyanacak, parmak uçlarından saç diplerine kadar gövdesini ele geçiren zonklamaya ekşimiş bir zihinle teslim olacaktı” (Kaygusuz, 2016, s. 108).

Postmodern romanlarda mekânlar genellikle belirsizliği korur ve okuyucuda gerçek-kurmaca ikilemini yaratır. Fakat Sema Kaygusuz, *BK* romanında postmodernizmin parçalanma ve melezleşme ilkeleri üzerinden mekân kurgusu yapmıştır. Bunu hem motelin tasvirlerinde hem de Melih ve İsmail’in dışlanmalarından sonra kaldıkları iskelede görmek mümkündür.

Yazarın *Sultan ve Şair* oyununda tek mekân bulunmaktadır. Oyunun mekânı birinci perdenin başında şöyle betimlenmiştir:

“Güneşli bir sonbahar sabahı Eminönü’nü Karaköy’e bağlayan Galata köprüsünün üstündeyiz. Köprünün üstündeki birkaç kişi sırik oltalarını denize sarkıtmış balık tutmaktalar. Balıkçıların hemen gerisinde trafik akar. Zaman zaman otomobillerin korna seslerini, yolcu teknelerinin düdüklarını duyarız ve elbette aniden yükselip dinen martı seslerini...” (Kaygusuz, 2013, s. 9).

Oyun boyunca sahnede duruma uygun olarak çeşitli değişiklikler yapılmıştır. Örneğin ikinci sahnenin girişinde balıkçılar azaltılmıştır çünkü yağmur başlamıştır. Ya da dördüncü perdede Fatih Sultan Mehmet ve Hurufi dervişin tartışması sırasında arka planda Hurufilikle ilgili bir resim gösterilmiştir. Bu resimle sahnenin bütünleşmesi şöyle betimlenmiştir: “Şair konuştuğça sahnenin perdesinde Hurufilik resim sanatından bir insan yüzü harf harf belirip tamamlanmaya başlar. Sultan yavaş adımlarla Şair’in üstüne doğru yürüyor, Şair geri gidiyor ve bu yavaş yürüyüşle eşzamanlı olarak perdedeki resim tamamlanıyordur” (Kaygusuz, 2013, s. 58).

Oyunun mekânı postmodernizm açısından incelendiğinde perde geçişlerinde ve bazı olaylar arasındaki geçişlerde mekânın muğlaklaştığı görülmektedir. Özellikle Yüksel Sorgun’un, kendi kimliğinden çıkıp da sultanın belirttiği şair olduğu durumlarda mekân belirsizliği görülmektedir. Bu esnada olaylar geçmiş zaman dilimine kayarken mekân hala Galata köprüsü mü yoksa geçmiş zaman mı belirtilmemiştir. Birinci perdede “Bu atışmalarla oldukça yavaş bir biçimde sahnenin atmosferi değişir. İkisi de geçmişin içinden konuşuyordur sanki” (Kaygusuz, 2013, s. 15) cümlesi ile ufak bir açıklama yapılmıştır. Burada atmosfer ile kastedilen şeyin sultan ve şairin birbirlerine olan tavırları mı yoksa El Mutemid döneminin mekânsal atmosferi mi olduğu belirsizdir.

Posmodernist yazarlar için simge, imge ve çok katmanlı anlatım önemli bir yere sahiptir. Onlara göre metin yorumlamalara açık olmalıdır ve tek bir anlam taşımamalıdır. Çünkü edebi metinler bilimsel yazı değildir. *Sultan ve Şair* oyununda da Sema Kaygusuz, bazı mekânları simgeleştirmiştir. Örneğin insanın yalnızlığını Galata köprüsü ile simgeleştirmiştir:

“ŞAİR - Burada şehir susar kardeşim, burada herkes susar. Bu köprü denizle halicin arasındaki hudut çizgisidir. Şu anda suyun bir isimden başka isme aktığı yerdeyiz. Ne sokak, ne agora, ne de meydan... bir köprüünün üstündesin. Havadasın. Martıların havalandığı yerde, şehrin boşluğundasın. Kimsenin fark etmediği gizli bir yaşantı vardır burada. Alt kattaki meyhanelere sarhoş olmaya gelirler, köprüünün üstünde ise dalgınlar balık avlar. Hiçbirimiz ayık değiliz burada. Aynı insanlar, aynı kuşlar, aynı tekneler... birbirimizin başını döndürüyoruz” (Kaygusuz, 2013, s. 25).

Bir başka bölümde sultan ve şairin arasındaki farklılığa dikkat çekilmek için sahnede ışık ayarlaması yapılmıştır: “Bu sırada Şair ve Sultan iki farklı ışıkla aydınlanmaya başlar. Aralarındaki mesafe birdenbire kapkaranlık olur. Karşılıklı olarak iki uçurumun ucunda duruyor gibidirler. Köprüsüz kalmışlardır. Birbirlerine seslenerek konuşurlar,” (Kaygusuz, 2013, s. 59).

Görüldüğü üzere Sultan ve Şair oyununda mekân yer yer belirsizleşmiş, yer yer de simgeleşmiş ya da olaylarla bütünlük oluşturacak şekilde ayarlanmıştır. Her iki durum da postmodernizmin ilkeleri olan belirsizlik ve çoğulculuk ile bağlantılıdır.

Anlatı türündeki *Karaduygun* eserinin olay örgüsündeki karmaşa zaman kavramı kadar mekân kavramına da sirayet etmiştir. Eseri Roma rakamıyla yazılan bölümler ve kurgusal hikâyelerden oluşan bölümler olarak iki ana parçaya bölmek, eserin mekânlarını incelemeyi kolaylaştıracaktır. Roma rakamıyla yazılan bölümlerde Birhan Keskin’e ve Sema Kaygusuz’un eseri oluşturma sürecine dair anlar anlatılmaktadır. Olaylar İstanbul’un değişik semtlerinde geçmektedir. Bu bölümlerde Birhan Keskin, bir sabah *tak tuk tak* sesleriyle uyanır ve hem evin içinde hem de apartmanda sesin nereden geldiğini anlamaya çalışır. Bir süre sonra sesin dışarıdan gelmediğini anlar. Burada ev ve apartman dar mekân olarak karşımıza çıkmaktadır.

Karaduygun’un zaman şemasını incelerken Birhan Keskin’in duyduğu seslerin sembolik olduğuna değinmiştik. Birhan Keskin’in seslerin nereden geldiğini anlamak için sadece evde ve apartmanda gezmesi de semboliktir. Keskin’in İstanbul gibi kalabalık bir şehirde sesin geldiği noktayı dar mekânlarda araması modern yalnızlığa işaret etmektedir. Bunun dışında oda, ev ve apartman kişinin iç dünyasını yansıtmada daha işlevseldir:

“Banyoya girdiğinde önce tavanlara kulak kesildi. Şeylerin kenar çizgileri yavaş yavaş kayboluyor, tavanda sarkan lambadan fayans karolarına, aynalı dolaptan kirlilere bütün biçimler tak tu tak eşliğinde tek bir şeye, gürültüyü kendi gözelerinden duyuran büyük bir deliğin haznesine dönüşüyordu. Hakikaten büyük bu delik açılmıştı evde. En ufak bir çıtırtıyı yankılayan uzun bir dehlizin ağzındaydı Birhan” (Kaygusuz, 2016, s. 16-17).

Sema Kaygusuz'un evi de Kaygusuz'un ruh haliyle özdeşleşmiştir. Haftalarca evden çıkmayan ve kimseyle görüşmeyen yazarın ruh hali evin baskın havası ile anlatılmıştır:

“Birhan'ı son görüşünden bu yana haftalarca evden çıkmadan kes dimi yazıya vurdum. Bana kendi işittiği gürültüyü emanet edeli, sözcük sözcük yazıyla debeleniyor, bir yandan da kulaklarımda çınlayan tak tuk tak yankılarla kendi kendimi hırpalıyordum. Bir öğle sonrası uyandığımda aynadaki halimi görünce gerçekten gözüm korktu. Sabahlara kadar çalışmaktan vuruklarından çürüyen elma gibiydim. Evi ne kadar havalandırırsam havalandırayım, saldıgım nefesi geri almaktan göğsüm sıkışmaya başlamıştı” (Kaygusuz, 2016, s. 99).

İstanbul'da bu mekânların dışında İstiklal Caddesi, Beyoğlu, Demet'in meyhanesi gibi mekânların da isimleri geçmektedir.

Karaduygun'da kurgulanan hikâyelerde de çeşitli mekânların isimleri geçmektedir. *Çağrılan Musa* hikâyesindeki otel, Diyarbakır, dar sokaklar; *Köpek Çağı*'ndaki olayların geçtiği site; *Musallat*'taki kadının yaşadığı apartman ve çevresi; *Adak*'ta Helin'in terzi dükkânı bu mekânlardan bazılarıdır. Bu hikâyelerde de ortam ile karakterlerin ruh halleri bütünleşmiştir.

Hikâyelerdeki kişi-mekân bütünleşmesi açısından *Kelebeğe Düşmeden* öyküsündeki Kelebekler Vadisi önemli bir yere sahiptir. VII. bölümde Birhan Keskin ve Sema Kaygusuz, arkadaşları ile bir meyhanede sohbet ederken konu Kelebekler Vadisi'nden açılmıştır. Birhan Keskin asla böyle bir yere gidemeyeceğini söylemiştir. Çünkü Kelebekler Vadisi, kelebeklerin ölmeye önce gittikleri yerdir ve Keskin bunu görmeye dayanacak kadar güçlü bir ruha sahip değildir. *KD* öyküsünde de bir kadının Kelebekler vadisi gezisi sırasında rahatsızlanarak kendini dışarı atması anlatılmaktadır:

“Kelebeklerin üstüne yığılmamak için son derece tedbirli adımlarla luzla ilerliyordu. Kazara matarasını yere düşürünce istemsiz bir çığlık attı. Kelebekler havalandı yine. Kadın derin bir kaygıyla, güçbela kanatlan kelebeklerin yorgun uçuşlarını seyretti. Havalanmayanların birçoğu kondukları yerde kuruyakalan ölü kelebeklerdi zaten. Yanaklarından yaşlar süzülüyordu kadının. Kimseyle paylaşamayacağı ve aslında tam olarak ne olduğunu bilmediği bir kedere tutulmuş ağlıyordu. Yüzünde, insanın içini ezen bir üzüntü” (Kaygusuz, 2016, s. 108).

Eserde mekânların karmaşık ve sembolik yapıyı bir yandan belirsizlik meydana getirirken diğer yandan da metni yorumlamaya açık hale getirmektedir. Postmodernist yazarların oluşturmak istedikleri çoğulcu ve belirsiz yapı *Karaduygun*'un mekânlarında da görülmektedir.

Sema Kaygusuz'un öykülerinde mekânlar somut olmaktan çok ruhsal atmosfer taşımaktadırlar. Öykülerde odalar, evler, kasabalar gibi küçük mekânlar karşımıza çıkmaktadır. Bu mekânların metnin içinde değişmesi ya da belirsizleşmesi sık sık görülmektedir. Karakterlerin gerçeklik algıları da postmodern özellik taşıdığı için mekânlar da yer yer karmaşık, belirsiz ya da hayali olabilmektedir. Bu bağlamda Kaygusuz'un öykülerindeki postmodern mekânlar şöyle örneklendirilebilirler:

Ortadan Yarısından öykü kitabındaki birçok öyküde olayların oda, ev, ajans, kafe, mezarlık gibi küçük mekânlarda geçtiği hissettirilmiş fakat betimlemesi yapılmamıştır. Mekânların bu belirsiz olması özelliğinin yanı sıra bazı öykülerindeki mekânlar da hayal ürünüdür. Örneğin *Çöp Torbası Evren* öyküsünde birçok evren hayal edilmiş ve bu evrenler çöp torbasının içindeki atıklar ile özdeşleştirilmiştir. Öykünün sonunda bu evrenlerden şöyle bahsedilmektedir:

“Milyarlarca yıl sonra çöp torbası Evrende birkaç atık kaldı.

Mavi Dünya,

Yeşil Dünya,

Herkesin benzer olduğu Turuncu Dünya,

Çift cinsiyetli insanların yaşadığı Gümüş Dünya.

Tıpatıp kadınlardan, tıpatıp erkeklerden kurulan Altın Dünya.

Görünmeyenlerin yaşadığı Su Küre.

Ruhların dünyası, Rüzgâr Küre.

Kendini asmış bir Tanrı...” (Kaygusuz, 1998, s. 63).

Sandık Lekesi kitabındaki öykülerde ev, oda, kasaba, İstanbul'un bazı semtleri gibi küçük mekânlar tercih edilmiştir. Sıradan insanların gündelik hayatlarına odaklanılan bu hikâyelerde, olaylar gibi olayların geçtiği mekânlar da sıradandır. Bazı hikâyelerde, klasik ve modern metinlerdeki gibi mekânların insan ruhuna etkisinden bahsedilmiştir. Örneğin *Sarı* öyküsünde Nazan, sarı renginden nefret etmekte hatta ona dokunamamaktadır. Odasında, duvar kâğıdında bulunun mor çiçeklerin arasındaki sarı fırça darbeleri Nazan'ın ruhunu etkilemiş ve onu hastalandırmıştır.

Kitaptaki bazı hikâyelerde ise mekânlar postmodern bir özellik taşımaktadır. Bazı öykülerde mekânlar olayların içinde birden mitolojik ya da masalsi bir özellik kazanarak değişim göstermekte ya da soyutlaşmaktadır. Örneğin *Oğul* hikâyesinde bahçenin ortasında fasulye ayıklayan bir çocuk vardır. Annesinin oğluna bakıp geleceği düşünmesi ile birlikte, düşüncelerin arasında mekân da soyutlaşmış ve anlamını yitirmiştir:

“Oğul, beyaz fasulye çuvallarını yükleyip bahçenin ortasına getirdi. Damda duran anasına göz ucuyla baktı. Fasulyeleri iki çuval bezinin arasına koyup sedir dalıyla ince ince dövmeye koyuldu. Zarından sıyrılan her fasulye için bir ‘ıhlama’ koptu içinden. Vur ha vur! İncitmeden, kırmadan, incilerin ışığını söndürmeden, fasulyelerden gelen her sese kulak vererek, kol gücünü dizginleyerek, vur ha vur! Ardından ikinci çuval gelecek, onun ardından üçüncü, sonra yarınki mahsul, ondan sonra kışlık... dört yıl sonra askerlik, bir kadın, arkasından bebeler, vur ha vur... bu güç bir gün bitecek! Kaç sedir dalı değişecek böyle, kaç çuval bezi yırtılacak, Hanım daha kaç akşam bakacak oğlunun çıplak sırtına?” (Kaygusuz, 2015, s. 43).

Doyma Noktası kitabındaki öykülerde mekânlar genellikle sembolik bir anlam taşımaktadır. Mekânların tasviri fiziki olarak başlamakta ama öykü ilerledikçe içsel yolculukların geçtiği mekânlara dönüşmektedir. Örneğin *SL* öyküsünde Ferhan, İstanbul'un sokaklarında dolaşırken geçmişini hatırlamış ve yolculuk içsek bir hal almıştır:

“Ferhan, Taksim Meydanı'ndan yarımaya kavisle dönerken, geçmiş günlere odakladı bakışını. İrkildi. İşte başlangıç burası, tam bu nokta, görüntülerin belleği kazdığı yer. Radyo kanallarını evire çevire kentin keşmekeşini dışlayan bir şarkı

buldu, anlık bir oyalanma yalnızca. Sonraki şarkıların hiçbirini duymadı. O çocuk, Harun'a ne kadar da benziyordu” (Kaygusuz, 2023, s. 11).

ÇYK öyküsünde de kuyu sembolik bir anlam taşımaktadır. Öyküde kuyu, sınanmanın, ölüm ve yaşamın sembolüdür. Bahçesinde beyaz bir yılan öldüren adamın aynı gün bir kız torunu olmuştur. Ölümle doğumun birleştiği o günden sonra adamın yaşadığı yere yağmur yağmamıştır. Adam bir gün, “Niçin daha önce akıl etmedi bunu, susuz yerlerin kulu olmaktansa kendi öz bilgisiyle kuyuların efendisi olmayı. Göğün altında eğilip tapınmak yerine, kendi peygamberliğini kanıtlayacak alelade bir değnekle pekala bulabilirdi suyun yolunu,” (Kaygusuz, 2023, s. 61) diyerek kuyu kazmaya başlamıştır. Fakat yıllarca uğraşmasına karşın bir türlü kuyuyu bulamamıştır. Bir gün adamın torunu rüyasında bir aksakallı dede görmüş ve suyun çıkacağı yerdeki kuyuyu öğrenmiştir. Kız rüyasını dedesine anlatınca dedesi biraz içerlemiştir:

“Sabaha kadar tütün içti avluda, kemiklerine kadar üfüren ayazla haşhaşa torununun düşünüy seçen nurlu ihtiyarla hesaplaştı. Anlaşılan, en taze, en günahsız bilinç tercih edilmişti. Onca zaman insanların şaşkın bakışları altında ahmak gibi ne diye oydu tarlaları o halde? Yakup gibi inancı sınanmıştı herhalde. Üstelik bir kız çocuğunun iki dudağı arasındaymış demek, özenle yonttuğu değneğinin marifetsizliği” (Kaygusuz, 2023, s. 64).

Öyküde kuyu, hem adamın imanının sınamasını sağlamış hem de ölüm ile yaşam arasındaki çizgiyi belirginleştirmiştir. Yıllarca yağmur yağmayan yerde kuyunun bulunması ile herkes sevinç çılgınlıkları atarken, adam kazdığı kuyunun içinde yağmurun altında kalmış ve çıkamamıştır.

Esir Sözler Kuyusu kitabındaki öykülerin mekânların çoğunluğu belirsiz ya da imgeseldir. Örneğin *Gölde* öyküsünde bir kadının gölde sandalla yaptığı yolculuk anlatılmaktadır. Mekân doğanın bir parçası olan göldür. Fakat hikâye içinde daha çok kadının içsel arınmasını, bastırılmış arzularını ve yeniden doğuşunu simgelemektedir. Postmodernizmde sıklıkla rastlanan mekânın bir sahne değil de karakter olma özelliği bu hikâyede varlığını hissettirmektedir:

“Sazlıklarla çevrili bir koridora sokuldular. Kadın suya eğilince, turnabalıklarının bir ok gibi atılarak uzaklaşmalarını izledi. Sonra bir ağaç vardı. Gölün bir çayla

buluşan boğazında, kusursuz bir bakışla önlerinde dikili, bir yandan yeşillenirken, bir yandan çürüyen. Suyun içinde yükselen bir beceriksiz büyücüydü, ve gözleriydi ağacın, en fazla birkaç dakika sonra olacakların kehanetini söyleyebilen. Öyle karanlık, öyle uğursuz gözler...” (Kaygusuz, 2017, s. 67).

3.1.5. Dil ve Üslup

Dil, insanın kendini ve yaşadığı dünyayı tanımlamasında kullandığı en önemli araçtır. Modern ve klasik metinlerde dil, sanatçının anlayışını, dünyayı kavrayışını, amaçlarını ifade etmesindeki temel unsur olarak kullanılır. Bu metinlerde anlam dilden daha ön plandadır ve dil, anlamı anlatmak için vardır. Postmodern metinlerde ise anlamdan çok dile önem verilir. Murphy, “Postmodernistlere göre dil dışında hiçbir şey yoktur” (Murphy, 2000, s. 53) derken bunu kastetmektedir.

Bazı postmodernist düşünürler dil ile gerçeklik arasında sıkı bir bağ olduğunu ileri sürerler. Niall Lucy dil-gerçeklik ilişkisini Saussure’nin dil anlayışına göre açıklar:

“Bir kelimenin anlamı (ya da gösterileni) olarak alınan şey örneğin, her zaman o kelimenin o belirli dildeki tüm diğer kelimelerden farklılığının bir sonucu olacaktır. O zaman anlam, farklılığın bir sonucudur, farklılıkta bir sistem olarak dilin bir sonucudur. Herhangi bir tür anlam elde etmek için içinde belirli anlamlar ortaya çıkacak ya da saptanacak genel bir ayrımsal ilişkiler sistemi ya da yapısı bulunmalıdır. Sonuç olarak, Saussure’e dayanan dil (ya da genel olarak anlamlandırma) kuramı kökencidir, çünkü sistemden ‘gerçekliği’ siler: Gerçeklik, dil sistemi ‘içinde’ ya da dil sistemine ‘yönelik’ olarak hiçbir zaman mevcut değildir. Dolayısıyla da gerçeklik, dil sisteminin ‘gerçekliği’ aktarmak ya da göstermek için çalışan hiçbir bölümü ile özdeş değildir” (Lucy, 2003, s. 49-50).

Murphy ise, *Postmodern Sosyal Analiz ve Postmodern Eleştiri* kitabında bu konuya ilişkin şöyle bir açıklama yapmaktadır:

“Lyotard, bilginin bir ‘dil oyunları’ ürünü olduğunu söyleyerek düalizmden kaçmanın farklı yollarını özetlemeyi dener. Başka bir deyişle, düalizmin başarısızlığının ardındaki mantık, dilin etkisinin ortadan kaldırılamamasıdır; bu amaca ulaşmak için hangi stratejiye bağlanılırsa bağlanılsın, durum değişmez. Mesela, ne Newton ne de empresyonistler dilin zaaflarından kaçamazdılar.

Wittgenstein''a bel bağlıyorsa da, Lyotard''ın savunduğu Şey, geręeklięin dilin kullanımı içinde kavramlaŖtırıldıęıdır... Postmodernistler, dil etkisinin teknik olmaktan çok 'pragmatik' olduğunu öne sürerler. Barthes''ın söylediği gibi alfabe kiŖisel değildir; çünkü dil kullanımı, geręeklięin çekirdeğine sızan bir olaydır. GemiŖte dili dünyadan ayıran ne tür teŖebbslerde bulunulmuŖ olursa olsun, postmodernistlere göre bu manevralar asla baŖarıya ulaŖamaz. Basitçe dile getirmek gerekirse, dilin etkisinden asla sakınılamaz. Bunun nedeni çok basittir: Semboller, dünya zerkmiŖesine olguları iŖaret etmezler, göstermezler veya olguların yerine geçmezler. KonuŖma daha büyük bir geręeklięin vekili değildir, der Derrida, kendi kendisini temsil eden bir Ŗeydir'' (Murphy, 2000, s. 52-53).

Postmodern anlayıŖın kural tanımazlığı dil konusunda da kendini gösterir. Postmodernist yazarlara göre dil bir oyun aracıdır. Yazar, dil ülkesinde özgürce dolaŖır ve istediği dili istediği zaman kullanır. Metinlerde farklı bakıŖ aıların varlığı, alıŖılmadık kelimelerin ya da tamlamaların kullanılması, farklı edebi türlere ait dil yapılarının bir arada kullanılması bundan kaynaklanmaktadır. Bunların yanı sıra postmodern metinlerde noktalama iŖaretlerinde de kurallara çok dikkat edilmez. Bazı yazarlar iml ve noktalama kurallarının yazarın dilini sınırlandırdığını savunurlar.

En genel anlamıyla üslup, bir kiŖinin, bir dönemin ya da bir akımın dili kendine özgü kullanıŖ biçimidir, denebilir. oğulcu bakıŖ açısının hâkim olduğu, birçok kiŖinin gözünden olayların ve duyguların anlatıldığı postmodern eserlerde, üslup da bu doğrultuda deęiŖim göstermektedir. Metinlerde her anlatıcı kendi üslubunu kullanır ya da farklı dönemler anlatılırken o dönemlerin üslubu kullanılır. Bu durum postmodern metinlerin dilinin zenginleŖmesini sağlar.

Yere DŖen Dualar romanı, daha önce de sıklıkla tekrar edildiği üzere birbirinden farklı gibi gözüken iki ayrı bölüm halinde kurgulanmıŖtır. Romanın genel dil yapısı incelendiğinde folklorik bir dil ve yerel imgeler dikkat çekmektedir. Özellikle romanın ikinci bölümü masalsı bir dil ve üslupla yazılmıŖ olup okuyucuyu içine çekmektedir. Grel Ormancı, romanın dilini Ŗyle zetlemektedir:

''İnsanın esrik kimsesizliğini anlatmanın bir aracı olarak esrik bir dil kullanılıyor. Esrikle Ŗiir arasında kopmaz bir tarihi bağ bulunan yazınımıza sırtını aŖlayıp tarihin amıŖ olduğu yolda sayfa sayfa kendini geniŖleten bir kurmaca dili egemen.

‘Gerçek’ten ‘masal’a akan kurgusunu gerçekçi ve mistik anlatımların kendi kurallarıyla besleyen vezinli bir roman bu’’ (Ormancı, 2006, s. 1-3).

Sema Kaygusuz, dilimizdeki farklı, unutulmaya yüz tutmuş hatta bazıları unutulmuş birçok kelimeyi eserlerinde kullanmayı seven bir yazardır. Bu eserinde de bu özelliğini sıklıkla yansıttığını görürüz. Romanda geçen “andırmak, metfun, ufunet, firdolayı, bungun, hünsa, handiyse, humma, boşinan, helisle, devcileyin, oğulkıran, kadınsilenler ve karındankonuşanlar” gibi kelimeler bu durumun en iyi örneklerindendir. Ayrıca romanda bolca deyim ve ikilime de geçmektedir.

Romanda dil ile ilgili dikkat çeken önemli iki unsur daha vardır. Bunlardan ilki birinci bölümde Leylan’ın Süha’ya ben kelimesini açıklamasıdır. Bu açıklamada Türkçenin çift anlamlı yapısına da değinilmiştir:

"Bu nedir biliyor musun Süha?"

"Ney?" Parmağımın dokunduğu yere ilgiyle bakıyordu.

"Bu senin benin."

"Senin mi?" Afallamış bir halde tekrar sordu. "O sen misin?"

"Hayır hayır, ben... Ama anladığın gibi ben değil. Onun adı 'ben'!" (Kaygusuz, 2014, s. 30).

Romanda dilin katmanlı olarak kullanılması postmodern yazarların her şeyi bir oyun olarak görmelerine ve dili de bu oyunun önemli bir parçası atfetmelerine bağlıdır. Unutulmaya yüz tutmuş kelimelerin kullanılması ya da alışılmamış benzetme ve ikilemelerin kullanılması da dilde oluşturulmaya çalışılan oyunun bir parçasıdır. Postmodern yazarlar çok katmanlı bir yapıda eser yazmaya özen gösterirler. Bunu hem imge, sembol, ironi ve paradoks gibi unsurları kullanarak hem de dilde çift anlam oluşturarak yaparlar. Dilde çift anlam oluşturmalarının bir diğer nedeni ise tekdüzeliği yıkmak ve metni daha fazla yoruma açık hale getirebilmektir.

Romandaki dil ile ilgili dikkat çeken ikinci unsur ise romanın ikinci bölümünde geçen Mirigyelce dilidir. Bu dil, Sema Kaygusuz’un romanı için oluşturduğu yapay bir dildir.

Yaşur bu dili bilmemektedir. Annesinden duyduğu kadar kulak alışkanlığı kazanmıştır. Mirigyelce romanda şöyle tarif edilmekte ve örneklendirilmektedir:

“Kayalıktan, dalgadan, uğultudan esinlendikleri Mirigyelce, yabanlığından tümüyle sıyrılıp saf duyguyu niteleyen olgun bir dil olarak, o çile mağarasında, büyük büyük dedenin dudaklarında böyle tamamlanmış. Sözcüklerin gücünden olacak, hayali bir et kokusu sarmış mağarayı. Hepsi birden kudurmuşlar”
(Kaygusuz, 2014, s. 148).

Sema Kaygusuz, Helene Cixous ve Kristeva’nın ulaşmaya çalıştığı dişil dilini oluşturmak istemektedir. **Yüzünde Bir Yer** romanı bu dişil dilin özelliklerini taşıması bakımından önemlidir. Cixous, çift cinsiyeti dillendirecek ama kadın çıkarlarına işlerlik kazandıracak bir yazı biçimine odaklanır. Ona göre kadınların bedenleriyle yaşadıkları ilişkiler kültürel olarak belirlenmiştir. Kültür kadın için ayrı erkek için ayrı düzenlendiğinde kadın için yeni bir yazma edimi oluşmuş olur. Cixous, kadın için konuşmanın kural bozucu olduğuna, yazmanın ise başkalaşım yarattığına değinir. Bu nedenle de metinlerinde dili çoğunlukla gerçek ile hayali karıştırarak geçmiş ile bastırılanı keşfetmek, öznel özerklik ile bilinç denetimi yanılsamalarını alaşağı etmek için kullanır (Sarup, 2004, s. 162-163).

Kristeva, belli bir dişilik kuramı olmamasına karşı marjinal, yıkıcı ve muhalif ögeler ile dolu bir kuram geliştirmiştir. Kristeva’ya göre dişil dil hem erkek hem de kadın yazarlara açık bir dil kipidir. O, erkekleri sadece birer yazar ya da avangard üreticisi olarak görürken kadınları simgesel düzen içerisinde erkeklerden ayırır:

“Kadınlar iki tarzdan biri içinde yazmaya eğilimlidirler. Ya büyük oranda aile yapısını taklit etmeye çalışan, ailenin yerini dolduracak yaşamöyküsü romanları, aşk romanları, aile tarihleri kaleme alırlar, böylece gerçek bir ailenin yerine koydukları öyküler, imgeler ve hatta düşlemler üretirler. Ya da bedene ve onun ritmine bağlı histerik özneler yazarlar” (Sarup, 2004, s. 183).

YBY romanının dili Cixous ve Kristeva’nın görüşleri doğrultusunda incelendiğinde hayal ve gerçeğin iç içe geçtiği, benliğin geçmişin keşfedilmesiyle oluşturulmaya çalışıldığı ve anlatıların imge, simge ve metaforlarla desteklendiği görülmektedir:

“Canın bambaşka bir düzleminde, sana yardımcı olacak tek söz bile etmeyen türedi yabancılarla bir başına kalakalmıştın. Yabancılar kapıların ötesindeydiler. Dalgınlığın sınırsız evrenini dolaşmak üzere dolambaçlı koridorların ortasında durmuş, yinelenemeyecek bir yolculuğa çağırıyorlardı seni. Biri buz mavisine çalan bembeyaz saçlarıyla yaşlı bir kadın; öbürü bahar bayramlarının umut dolu masallarından çıkagelen, yüzü silik, kutsal bir adamdı. İkisini de tanıyor ama nereden tanıdığını çıkaramıyordun. Dalgınlığın orta kapısı ise bir incire açılıyordu” (Kaygusuz, 2021, s. 12).

Cixous ve Kristeva’nın görüşlerinde belirttikleri gibi Sema Kaygusuz da kuralları bozan, imge ve metaforlarla süslü bir dil ve üslup benimsemiştir. Romanın tam anlamıyla netleşmeyen katmanlı bir yapısı vardır. Bu dil, üslup ve romanın katmanlı yapısı metni modern veya klasik bir metin olmaktan çok postmodern bir metin haline getirmektedir. Genç kadının hıdrellez şenliğine katılması, babaannesi Bese ile yaşadıkları, Bese’nin 1938 olayları sonrasında yaşadıkları, Hızır’ın annesinin hayatından kendisinin ölümsüzlük suyunu bulana değin yaşadıkları iç içe anlatılmaktadır. Hem olaylara hem de duygulara önem veren yazar, romanında hissettirmeyi ve düşündürmeyi aynı anda amaçlamıştır. Örneğin incirin yeryüzündeki tarihinin anlatıldığı bölümde hem hissetme hem de düşünme ön plandadır:

“Gel gör ki Farsçadaki Ancir adına ulaşınca ister istemez biraz gözden düşüyor. Ancir’in anlamı, delmeye, oymaya denk düşüyor çünkü. Ağacın geniş yapraklarının dibindeki kâselerin içinde yavaş yavaş büyüüp şişmeye başlayan, şiştikçe gencecik kızların memesini ya da oğlanların hayasını andıran bu meyveler iç gıcıklayıcı duyguları uyandırdığından herhalde, Farisiler dişledikleri herhangi bir meyveye koymadıkları adı ona koyuyorlar” (Kaygusuz, 2021, s. 19).

Romanda sıklıkla ayetler, masallar, efsaneler, mitler ve tarihi olaylar anaç bir dille anlatılmıştır. *“Türedi yabancılar, özsuynunu sakınımla salarak, zorba matruşka, dehşetengiz, dilemma, eprimiş, esrik bir gülümseme, çağrışım eşlikçisi, kuyruklu bir harf yalnızlığı”* gibi kelime ve tamlamalar Kaygusuz’un dil hazinesinin bazı örneklerindendir.

Sema Kaygusuz, Irmak Zileli ile yaptığı röportajında **Barbarın Kahkahası** romanını savaşı bir kimlikle, öfkeli ve tahammülünü yitirmiş bir ruh alinde yazdığını belirtmiştir

(Zileli, 2016). Romanda dil ile ilgili bazı görüşlerini sık sık belirten Sema Kaygusuz, dilin yanı sıra üslubunu önemini de vurgulamıştır:

"Hayatım, herkes dille senin gibi ilişki kurmuyor. Kadının tek sorunu fazla gürültücü olması. Çok acıktım deyince anlam değişmiyor bence."

"Bal gibi değişiyor," diye heyecanla itiraz etti Eda. "Bir kere bu söyleyişler kederden türedi, günlük hayatın sıkıntılarından değil. Sıradan bir olumsuzluğu büyük acılardan kalan deyişlerle anlatırsan, asıl keder görünmez hale gelir."

(Kaygusuz, 2022, s. 38-39).

Eserlerinde dilin geniş olanaklarından yararlanmak isteyen Sema Kaygusuz, diğer eserlerinde olduğu gibi bu eserinde de günümüzde nadir kullanılan kelimeleri ve alışılmadık benzetmeleri kullanmıştır. “Netameli, gözleri balkımak, malumatfuruşluk, taşın dudağı, gecenin rüyayla ağırlaşan saatleri” ifadeleri, örnek olarak gösterilebilir.

Yazarın *BK* romanındaki üslubuna gelince diğer romanlarıyla uyumlu bir üslubu olduğu söylenebilir. Üslubunu hem estetik bir amaç doğrultusunda hem de toplumsal eleştiri yapmak için kullanan Kaygusuz, sorgulayıcı bir üslup benimsemiştir. Aynı zamanda yoğun ve şiirsel bir dil kullanan yazar, özellikle Simin’in notlarının yer aldığı bölümlerde mitolojik ve tarihsel unsurlara sıkça değinmiştir.

Yazar, *Sultan ve Şair* isimli oyununda hem tarihi gerçekliğe hem de postmodern anlatı tekniklerine olan ilgisini yansıtmıştır. Postmodernizmin benimsediği çoğulculuk anlayışını dil ve üslubunda benimseyen Sema Kaygusuz, yazdığı tek tiyatro oyununda da çeşitli dil ve üslup yapılarını bir arada kullanmıştır. Oyunun dili oldukça estetik, zaman zaman da lirik bir özellik taşımaktadır. Bu ritmik hava ve şiirsellik özellikle şairin kendini ifade ettiği kısımlarda belirginleşmektedir:

"SULTAN- Hem de nasıl... o iç gıcıklayan kasidelerinle bir salkım üzüm abanır gibi nasıl dişlerdin beni... kelimelerinle kasıklarımda gezinirdin."

ŞAİR- Ben günahın sınırını aşmadan seninle yetinirken, sen helal sınırını aşmak için bütün gücünle ısrar ederdin. Ne desem yetmezdi sana, ne söylesem

doymamazdım. Sana sunulan her dize sende eksiklik yaratırdı” (Kaygusuz, 2013, s. 17).

Yazar oyununda dili sadece bir araç olarak değil bir temsil olarak da kullanmıştır. Sultanı otoriter, üstten bakan bir konumdan konuştururken şairi iktidarı tehdit eden sanatkar bire dilden konuşturmuştur. Karakterlerin kullandıkları diller, onların varoluş biçimlerini de temsil etmektedir:

“SULTAN- Kendine bak asıl! Sen hep katledilmiş olansın. Omuzlarının üstündeki kafa değil canlı bir mezar!

ŞAİR- Kahkaha atan bir kafa benimki! Güldüğüm zaman şehrin yarısı duyar! Çünkü ölümler, yaşayanlarla aynı şeyleri arzularlar! Ben şölen sofralarında kafayı çekerken kimse seni yemek yerken göremedi. Tel maşa tahtının azameti uğruna sofralardan şenliklerden çekildin. Sonunda konuşmayı bıraktın be! Kaşını gözünü oynatarak emir vermeye başladın. Sırf etten kemikten basit bir insan olmayasın diye kelimelerden uzaklaşıp neredeyse kendi dilini yedin. İç içe saraylarda bir başına abuk sabuk şiirlerle avuttun kendini. Cenneti özleyen Adem, Süleyman'a sığınan karınca falan...”
(Kaygusuz, 2013, s. 60).

Sema Kaygusuz eserlerinin çoğunluğunda dilini tek düzeyde işlemez. Aynı cümle hem bireysel hem toplumsal hem de tarihsel çağrışımlarla yüklüdür. Örneğin dördüncü perdede Fatih Sultan Mehmet ile Hurufî derviş arasındaki konuşmada hem siyaset eleştirine yer verilmiştir hem bireysel özgürlük vurgulanmıştır hem de sanatın gücüne harfler üzerinden dikkat çekilmiştir: “ŞAİR- (Artık adamakıllı sarhoştur) Hadi oradan! Dünyanın en soyut varlıklarından, harflerden sayılardan korktunuz be! İktidarınızı yerim sizin. Sahip olduğum kudretin yanında bütün sultanlar köledir. Bir pranganız eksik!” (Kaygusuz, 2013, s. 59).

Sema Kaygusuz’un şiirsel, metaforik, çok katmanlı ve karmaşık yapıları dil ve üslubu *Karaduygun*’da da kendini göstermektedir. Yazar, içsel yolculuğun seslerle sembolleştiği anlatıda farklı hikâyeleri farklı dil ve üslup özellikleri kullanarak oluşturmuştur. Anlatının geneline ise samimi, metaforik ve çok katmanlı bir dil yapısı hâkimdir. Kaygusuz’un dilinde görülen çok katmanlılık eserin adında dâhi kendini

göstermektedir. “Karaduygun” kelimesi hem bireysel melankoliyi hem de kolektif bir varoluş sancısını temsil etmektedir:

“Hüzünlüler, o yok, bu yok, şu vardı ama şimdi eksik, olacaktı ama olmadı diye diye dünyaya içerlerken, karaduygun insanlar, ben var mıyım, yok muyum, hangi zamanda, kimin içindeyim diye diye üflendiği neyi yadırgayan davudi bir ıslık gibi eğreti, üflendiği ıslığı yabancılardan bir ney denli bigâne, her dünyevileşme ânını sancıyla yaşayan, can ile hayat arasındaki ölçüsüz uzaklığı kalçalarında hisseden, alınları doğuştan dövmeli insanlardır. Gövdelerini bütünüyle bir destek kolonu haline getirerek, dizin üstüne dirsek, dirseğin üstüne bilek, bileğin üstüne yumruk koyarak yüklendikleri kafayı kendilerinden başka nereye yaslayacaklarını tam bilemezler. Ayakta durduklarındaysa incecik bir boyundan çit diye koptu Kopacak aşağı sarkan bu bingüldağı hata yumuşak başlarını gayet güzel saklayabilirler, lik bakışta onları hüznübazlardan ayırmak neredeyse imkânsızdır” (Kaygusuz, 2016, s. 69-70).

Eserde Roma rakamlarıyla diğerlerinden ayrılan bölümlerde Birhan Keskin’in uykusuzluğundan ve *Karaduygun*’un oluşma aşamalarından bahsedilmektedir. Olay örgüsü parçalanarak anlatılırken dilin ritmik yapısı ve çağrışımlar da anlam katmanları oluşturmaktadır. Bir sabah Birhan Keskin’in uyanmasına sebep olan ve daha sonra onu iç dünya ile dış dünya arasındaki çizgilerde gezdiren *tak tuk tak* sesleri sembolik bir figürdür. Dış dünyanın olağan akışı sürerken Birhan Keskin’in iç dünyasında durağanlık vardır. Dış ve iç dünyaların çatışması eserde sesler ile sembolleştirilmiştir. Birhan Keskin’i uyandıran bu ses onu iç dünyasından uzaklaştırmıştır:

“Hâlbuki Birhan asla dürtülmemelidir. Her gün başka bir kafayla kendiliğinden uyanması gerek. Uykunun gözlerden çekildiği o baygın anların muğlaklığında, kendisi yontmalıdır kendi kafasını. Yüzüne yeni gözler kakmalı, güzel böceklerden esinlendiği duyurgalar iliştermelidir alınına. O sinir bozucu gürültü olmasa, belki Birhan insan olarak uyanmayacaktı bu sabah. Tortop olmuş gövdenin kırımlarına asılıp yatağını taşıdığı yeni bir evrene açacaktı gözlerini. Bütün mesele bu!” (Kaygusuz, 2016, s. 33).

Kaygusuz, diğer eserlerinde olduğu gibi *Karaduygun*’da da sözlü kültürden beslenen, anlatıcının ve bakış açısının çoğulcu olduğu, insanın belleğini ve varoluş sancılarını

samimi bir şekilde yansıtan bir üslup kullanmıştır. Gerek Birhan Keskin'i anlattığı bölümlerde gerekse de kurguladığı hikâyelerde şiirsel dilini insan duygularıyla bütünleştirmiştir:

“Birhan beni dinledikten sonra ayağa kalkıp bir sigara yaktı, “Tekdüze sesler, insanın asabını bozuyor gerçekten” dedi çok yavaş hareketlerle. Önceki sabah onu uykusundan eden bir sesi canlandırmaya çalıştı: tak tuk tak tak tuk tak. Her bir hecenin üstüne basarak yansılacağı sese, görünmez bir tenekeye vuran edalı parmakları, hafifçe yaylanan bacaklarıyla uymaya çalışıyordu. Gürültünün tartımı içine işlemişti Birhan'ın. İşin ilginç yanı, yüzün de benimki gibi hırçın bir yakınma yerine, yarım gülümseyişle derinleşen muğlak bir anlatım vardı. Bütün sabahını bu gürültünün kaynağı aramakla geçirmiş, sanki sesin gizeminde tutulu kalmıştı” (Kaygusuz, 2016, s. 54-55).

Karaduygun'da dilin sembolik, çok katmanlı ve yorumlara açık yapısı; üslubun samimi olması, dille bütünleşmesi, bireyin iç dünyasını ve dış dünya gerçekliğini ikilemli yansıtmaları belirgin özelliklerdendir. Bu dil ve üslup özellikleri ile postmodern edebiyatın dilsel, yapısal ve tematik özelliklerini bünyesinde barındırmaktadır.

Sema Kaygusuz'un hikâyelerinde diğer eserleriyle bütünlük oluşturan bir dil ve üslup yapısı görülmektedir. Yazarın hikâyelerinde de klasik anlatım tekniklerinin bozulduğu, mecaz ve çağrışımlarla bezeli, alışılmadık benzetmelerin görüldüğü, arkaik sözcüklerle modern sözcüklerin iç içe geçtiği, samimi ve akışan bir dil ve üslup vardır. Kaygusuz'un hikâyelerindeki dil ve üslup yapısı şu örneklerle desteklenebilir:

Ortadan Yarısından öykü kitabında *ÇTE* hikâyesinde gerçeklik algısı bozularak anlatım teknikleri bozulduğu gibi, ironiye, çağrışıma ve alışılmadık benzetmelere de rastlanmaktadır. Ayrıca bu öyküdeki samimi ve şiirsel üslup da dikkat çekicidir. Tanrı kendini asmadan önce son konuşmasını yaparken yeni yarattığı evrendeki aksaklıkları açıklamaktadır. Bu evrende her birey kendi dış görünüşünü kendi belirlemiştir ama beklenen sonuç elde edilememiştir:

“Ulaşamadıkları güzelliklere tapınmadılar, doğanın tüm renkleri, kokularıyla bezenmiş, ırmaklarıyla yıkanmış, büyümlü gözleriyle insanın kanını kurutan tanrısal kadınlara aşık olmadılar, onlar için şiir yaratmadılar. Yazmadılar...”

İçlerindeki estetiği keşfe çıkmak için fırça sallamadılar, yeşil dünyayı omuzlarına alan bir Herkül düşlemediler, kuşları, balıkları, çağlayanları kıskanmadılar. Çizmediler...” (Kaygusuz, 1998, s. 62-63).

Üşüyen öyküsünde kahraman kaplumbağaların kendine benzediğinden bahsetmiştir: “Omuzlarımda garip bir ağrı var. Kaplumbağaların yorgun yürüyüşleri beni andırıyor sanki. Ben farkına varmadan, sırtıma kondurulmuş bir kemik gibi hayat. Sürükledikçe ağırlaşıyor, büyüdükçe yük oluyor,” (Kaygusuz, 1998, s. 9). Günlük hayatta insanlar, yavaşlıkları ile bilenen kaplumbağalara benzetilirken Kaygusuz öyküsünde kaplumbağaları insana benzetmiştir.

Sandık Lekesi öykü kitabında genellikle bireyin kimlik bunalımlarına ve kadının ataerkil toplumdaki konumuna değinmiştir. Bu nedenle yazar genelde kullandığı şiirsel bir dil ve üslubunu sorgulayıcı ve eleştirel ifadeler zenginleştirmiştir. Bu özellikler *Oğul* öyküsünde yapılan erkek evladın tanımında bir arada görülmektedir. Erkeğin toplumdaki güçlü yerine göndermede bulunulan bu tanımda arka arkaya sıralanan sözcükler ve benzetmeler ile de şiirsel bir dil oluşturulmuştur:

“Oğul... bir kadının şakağındaki kirli kan damarı. Gerdandaki gösterişli beşbiryerde. Bahçenin en ulu ağacı. Yârin gençliği oğul. Evdeki sessizlik, köydeki uğultu, tütün kokusu, ter ekşisi, toprak sevdası oğul. Karanfil Dağı’nın gölgesi, Ecemiş’in taşkın suları, keçi boynuzunun ağdalı tadı... bir kadının dirsekli kaşı... Toroslar gibi delikanlı, taşığına kurban oğul!” (Kaygusuz, 2015, s. 44).

Kaygusuz, her öyküsünde duruma göre dil ve üslup üretebilen bir yazardır. Biraz önceki örnekte görüldüğü gibi Anadolu’da erkek evlada verilen değer doğayla bütünleştirilip anlatılmıştır. Tacettin öyküsünde ise bir kabadayının saldırıya uğramasını anlatan yazar, duruma uygun jargon kullanmıştır. “*Hıyarto, jüt olmak, çaparize getirmek, marizlemek, dobiç, bitirimhane, zamazingo*” gibi kaba tabirleri sadece bu öyküsünde duruma uygun olarak kullanmıştır.

Yazar, **Doyma Noktası** kitabında açlık ve tokluk duyguları arasında gidip gelen insanların hayatlarına değinmiştir. Kitaptaki açlık ve tokluk sadece yemek anlamında değil ruhsal ve maddi anlamda da bir açlık ve tokluğu sembolize etmektedir. Öykülerin

geneli incelendiğinde kahramanların aç bir ruh halinden tokluğa geçişleri görülmektedir. Bu noktada yazar, diğer eserlerindeki şiirsel dilini bir kenara bırakmadan değişken ve katmanlı bir yapıda kullanmıştır. Kaygusuz, okurdan dikkat, sabır ve sezgi talep etmektedir. Onun okuyucusu geriye dönüşleri yakalamayı, çağrışımlara dikkat etmeyi ve alt metinleri okumayı bilmelidir. Örneğin *Şeftali* öyküsünde kadının şeftaliyi yemesi ve onunla özdeşleşmeye başlaması hem kitabın teması hem de dil ve üslubu açısından iyi örneklerden biridir:

“Uzattı elini, o koca meyveyi tuttu bıraktı, parmak uçları tekrar hissetmeye başladı. Tatlı bir koku yayıldı havaya, şekerli, ateş rengi bir şeftali kokusu. Onu avuçlarına alıp tarttı. Utanmamıştı şeftali, öptü kadının ortaparmağının ikinci eklemine. Bir gıdıklanma geldi kadına, bir istek, bir cesaret... arsızca ısırıldı şeftaliyi sol yanağından. Söyleşmeler, fısıltılar dökülüverdi ardı ardına. Her ikisi de gevezeleşti birden. Biri koparıyor, ne kadar aldın diye bakıyordu öteki” (Kaygusuz, 2023, s. 42).

Sema Kaygusuz, *Esir Sözler Kuyusu* kitabında çağrışımlardan, kırık anlatımlardan, söz oyunları ve tekrarlardan yararlanarak hem şiirsel bir dil oluşturmuş hem de dili sadece iletişim aracı olmaktan kurtarmıştır. Örneğin *Zilşan'ın Ayakları* öyküsünde cümleler ritmik ve tekrarlarla örülüdür:

“Sonra kargalar. Bir dolu karga. Ölüm döşeğindeki birinin ruhunu alıp götürmek üzere. Erken ölümler, bulaşıcı hastalıklar, hepatitler, felçler kadar tanıdık, kara bir sürü! Zilşan'ın halasının damına tünemiş beklemekteler. Zilşan'da bir yarılma. Olacakları önceden bilmenin çöküntüsü. Gecekinduda bir kalabalık...” (Kaygusuz, 2017, s. 75).

Dildeki anlam kapalılığı ve çağrışımlar eserin adında ve esere adını veren ilk öyküde de göze çarpmaktadır. *ESK* öyküsünde dil ile düşünce arasında bir kopuş vardır. Karakterlerin ne söylemek istediği ve ne söylediği arasında bir boşluk oluşmakta ya da anlatım tamamlanmadan yarıda kesilmektedir. Anlatıcının babaannesinin yılanlarla ne konuştuğunun söylememesi hikâyedeki boşluklardan biridir:

“Kendimi bildim bileli, “Eeee anlatsana, ne anlatırdı senin yılan” diye sorulduğunda, babaannemin gözleri sanki mühürlüymüş gibi gölgelenir, kesin bir sessizliğe gömülür.

“Kesseniz de söylemem! Vallahi de billahi de, şart olsun ki söylemem!””
(Kaygusuz, 2017, s. 18).

ESK kitabında yazarın çocukluk ve gençlik yıllarında yazdığı hikâyeleri yer almasına rağmen üslubu diğer eserleriyle paralellik içindedir. Yazar, okurun da metne dâhil olmasını isteyerek şiirsel üslubunu çağrışımlarla desteklemektedir.

3.1.6. Anlatıcı ve Bakış Açısı

Edebi eserlerde anlatıcı, olayları anlatan kişi ya da sestir. Bakış açısı ise anlatıcının kişileri ve olayları hangi konumdan gördüğünü ve anlattığını ifade eder. Klasik ve modern eserlerde ya kahraman bakış açısı ya da ilahi (hâkim) bakış açısı kullanılmaktaydı. Çünkü bu metinlerde kahramanın ya da anlatıcının olaya hâkimiyeti söz konusuydu. Anlatıcı, kullanılan bakış açısı doğrultusunda okuyucuya yeri geldikçe her şeyi açıklar ve akılda bir soru işareti kalmasına sebebiyet vermezdi. Bu durum özellikle modern edebiyat anlayışındaki bilimin her şeyi açıklayacağına olan inancın bir sonucuydu. Postmodern eserlerde ise çoğunlukla kahraman bakış açısı kullanılır ama anlatıcı sadece merkezde yer alan kişi değildir. Aslında postmodern metinlerde merkezde tek bir kişi yoktur. Yazar bütün kişilere eşit uzaklıktan yaklaşır ve hepsine eşit yer verir. Metindeki olaylar, herkesin bakış açısından kendi sesleriyle anlatılabilir. Bu da eserlerde birçok anlatıcının olmasına sebep olur. Postmodern yazarların birden fazla anlatıcıya ve bakış açısına yönelmelerindeki amaçlardan biri eserdeki tekdüzeliği kırmak ve çoksesliliği benimsemektir. Tabii bu durum üzerinde postmodernizmin çoğulculuk, melezleşme, parçalama, belirsizlik gibi ilkelerinin etkisi de yadsınamaz.

Yere Düşen Dualar romanının anlatısı ve bakış açısı incelenmesi için her iki bölümünde ayrı ayrı ele alınması daha iyi olacaktır. Birinci bölümde anlatıcı Leylan’dır. Leylan aynı zamanda da bu bölümün başkahramanıdır. Genellikle kahraman bakış açısının etkin olduğu birinci bölümde yer yer gözlemci bakış açısı da kullanılmıştır. Leylan kendi deneyim ve hislerini anlatırken kahraman bakış açısını kullanmış,

etrafında olan bitenleri ya da duyduklarını anlatırken gözlemci bakış açısını kullanmıştır:

“Sımsıkı sarıldım ona. Benimki hem ürküntü hem de coşkun bir sevecenlikti. Yıllar sonra nemli bir eylül sabahı, Süha'nın ölüsünü Çınarlı Çay Bahçesi'nde bulacağımı bilmeden, uğursuz bir sağduyuyla onunla vedalaşmışım. Ona sarıldığımda ıslak gövdesinden içime akan sızıyı hâlâ kestiremiyorum. Bu sızı ya hiç doğmamışlıktı ya da bir ahtapottan doğmuş olmanın yabancılığı...” (Kaygusuz, 2014, s. 31).

“Ustura uzvuydu babamın. Usturayla gözyaşını silebilir, yanağını okşayabilir, gözüne kaçan çöpü alabilirdi. Ama bu kez bir çatalı tutar gibi sakarca tutuyordu onu. Babam her zamanki ustalığının tersine usturasını sarsakça sallayarak amcama sürekli gözdağı veriyordu. Amcam hiç tedirgin olmamıştı. Olduysa bile çiplak gözle görülemeyecek denli derinde, gizli bir korkuydu bu. Şahdamarının üstünde gezinen keskin ele usulca boyun eğiyordu” (Kaygusuz, 2014, s. 51).

Romanın ikinci bölümünde anlatıcı aslında birinci bölümün kahramanı Leylan'dır. İkinci bölüm bir hikâyedir ve Leylan bu hikâyeyi babası Kutsi Karaca'ya anlatmaktadır. Fakat çoğulcu bir yapının gözlemlendiği hikâyenin içinde anlatıcılar sürekli değişmektedir. Bu çoğulcu yapı yer yer belirsizliğe de neden olmuştur. Bakış açısı da anlatıcılara göre değişmekte ve yer yer ilahi (hâkim) bakış açısı, yer yer de gözlemci ve kahraman bakış açısı kullanılmaktadır. Örneğin on üçüncü bölümde anlatıcı hikâyenin genel anlatıcısıdır ve gözlemci bakış açısını kullanmıştır ama on dördüncü bölümde anlatıcı Phuvus olmuş ve yeni anlatıcı kahraman bakış açısını kullanmıştır: “Ben Yâşur'u hiç görmedim azizim. Hele sözünü ettiğiniz sağ gözü açık, sol yanı dümdüz biri hiçbir zaman buralara uğramadı. Doğrusunu isterseniz öyle birinin yaşadığına hiç inanmıyorum da” (Kaygusuz, 2014, s. 254).

Sema Kaygusuz, ***Yüzünde Bir Yer*** romanında belirsizliği anlatıcı yoluyla sağlamıştır. Yazar romanında klasik ve modern metinlerde çok az rastlanan ama postmodern metinlerde hem eski metinlerin izlerinden kurtulup kuralları yıkmak hem çeşitlilik sağlamak hem de belirsizlik yaratmak amaçlarıyla kullanılan 2. çoğul kişi (siz) anlatıcı tipi kullanmıştır. Kaygusuz, anlatıcı tipine paralel olarak da ilahi bakış açısı, gözlemci

bakış açısı ve kahraman bakış açısını kullanmıştır. Farklı bakış açılarının kullanılması da yine postmodern edebiyatta karşımıza çıkan ve metinde tekdüzeliği kırıp çoğulculuğu yaratan yöntemlerden biridir. Genç kadının yaşadıkları ve hissettikleri ilahi bakış açısıyla, tarihi olaylar genellikle gözlemci bakış açısıyla ve anlatıcının yaşadıkları ve hissettikleri kahraman bakış açısıyla anlatılmıştır. Romanda tek bir anlatıcı olsa da bakış açısı farklılık göstermektedir.

Romanın anlatıcısı genç kadının içinden çıkmış ama yeniden içine dönmeye çalışan, kadının geçmişini ve belleğindeki her şeyi bilen biridir. Romanda bu kişinin ya da varlığın ne olduğu net olarak belirtilmemiştir. Genç kadının ruh hallerinin tasvirleri, geçmişte yaşadığı ya da düşündüğü olaylar bu anlatıcı tipi ve ilahi bakış açısıyla anlatılmıştır. Siz anlatıcı tipinin ve ilahi bakış açısının kullanıldığı kısımlar şöyle örneklendirilebilir:

“Bari beni dinlerken yapma bunları. Sana adandığım böyle bir günde, dışarı çıkıp dünyaya ilenmeden henüz, zalimine bilenmeden, Bese'nin acısını başkalarınıninkiyle uyuşturmayla kalkışmadan kesesinden çıkaralım ruhunu. Utancını görüyorum senin. Şu dünyada karnında bir cevher gibi sakladığın o som acıyı bir tek ben biliyorum... Sana alegori yapmıyorum burada, düpedüz evrenini kuruyorum. Doğdun doğalı kimin mecazısın, sözcük sözcük onu arıyorum” (Kaygusuz, 2021, s. 29).

Romandaki siz anlatıcı tipini kullanan kişi/varlık, bazı yerlerden kendinden de söz etmektedir. Kendinden söz ettiği kısımlarda kahraman bakış açısını kullanmıştır:

“Çayırda küçük hayvanın korkuyla kaçışını nabızlarında duyup av ile avcı arasında dönedurdıklarını izleyebiliyordum. Dehşetle hazzın birbirine harmanlandığı bu dans, insanın yeryuvarlağında olup biten her şeye duyduğu sonsuz yakınlığı kutsayan kadim bir ayinden kesitti. Dans edenler yalnızca dilekte bulunmuyor, aynı zamanda şükran da duyuyorlardı. Orada eksikliğini buldum senin, ruhunun atlasındaki gedik apaçık önümdeydi” (Kaygusuz, 2021, s. 98).

Anlatıcının gözlemci bakış açısını kullanıldığı yerler ise duygulardan çok olayların anlatıldığı yerlerdir:

“Zülfü anlattıklarının hiçbirini yaşamamış olsa da Dersim'de doğan bir çocuk olarak, yaşlı iniltilerin, boğuk mırıltıların arasında büyümekten dolayı 'Otuz Sekiz Katliam'ı'nı gözüyle görmüş gibi anlatıyor, miş'li geçmiş zaman yerine kendi geçmiş zamanıyla konuşuyordu kesik kesik. Babaannen Bese'nin, Frik Dede'nin suskunluğuna başkaldırırcasına, yaşına pek uygun olmayan yaşlı bir sesle, bir kocakarının ya da dedenin iç çekişlerini ihmal etmeksizin, aynı anda birden fazla kurban oluyordu. Aktarmıyor, düpedüz hatırlıyordu” (Kaygusuz, 2021, s. 79).

Postmodernist yazar, klasik ve modern metinlerdeki gibi tek bir anlatıcı ve bakış açısıyla bütünlük sağlamaktansa metni parçalar ve anlatıcı ve bakış açısı yoluyla çeşitlilik oluşturur. **Barbarın Kahkahası** romanında iki farklı anlatıcı vardır. Bunlardan birincisi asıl olayları anlatan ama romanda etkin bir figür olarak yer almayan anlatıcıdır. Diğer anlatıcı ise romanda etkin bir figür olarak karşımıza çıkan Simin'dir. Romanın bakış açısı da anlatıcısına göre farklılık göstermektedir. Etkin figür olmayan anlatıcının olduğu bölümlerde ilahî bakış açısı kullanılırken ve Simin'in anlatıcı rolünü üstlendiği bölümlerde gözlemci ve kahraman bakış açıları iç içe kullanılmıştır. Figür olmayan anlatıcının ilahî bakış açısını kullandığı paragraflardan biri şöyledir:

“Aşçı mutfakta sinek vızıltıları içinde lagosları bir bir temizlerken, bahçede oturan Simin günlük gazetelere göz atıyordu. Az ileride, iki palmyenin arasında gerilen hamakta uyuyakalan Eda, bir kız çocuğunun mızıldanmasıyla gözlerini açtı. Uzun lüleleri vardı kızın. Beş yaşında var yok. Üstünde beyaz bir elbise, ayaklar çıplak, uyku mahmuru şişkin gözlerle etrafına bakınıyor, insanın içini ezen bir kaygıyla annesini arıyordu. Eda yerinden fırlayıp kızı kucakladı” (Kaygusuz, 2022, s. 76).

Simin, defterine not aldığı *Fesatlığın Ehlileştirilmesi Üzerine, Teessüf Reçetesi ve Tenezzül Makamı* bölümlerinde gözlemci ve kahraman bakış açılarını iç içe kullanılmıştır:

“Bir keresinde gaflete düşüp, Asya'nın çiş reçetelerini yüzme kulübündeki arkadaşlara anlatmışım da, içi kalkmış bir halde dinlemekten kendilerini alamamışlardı. Arı sokmalarından yılan zehirlenmesine, losyon gibi sürmekten yüz maskesine, ufuneti kurutmaktan yanık tedavisine, hatta şeftali lekesini çıkarmaya kadar onlarca formülü huzursuz bir arzuyla pür dikkat dinlemiş, fakat deftere not etmemişlerdi” (Kaygusuz, 2022, s. 125).

Sultan ve Şair adlı tiyatro metninde geleneksel bir anlatıcı yoktur. Tiyatro metinlerinde olaylar diyaloglar yoluyla aktarıldığı için anlatıcı sadece oyunun belirli bölümlerinde bilgi vermek için araya girmektedir. *Sultan ve Şair* oyununda anlatıcı üç yerde karşımıza çıkmaktadır. Birincisinde anlatıcı her perdeden önce sahnenin ve karakterlerin yeni halini betimler:

“Gök gürültüsüyle sahne yavaşça aydınlanır. Balıkçılar gökyüzüne bakıyorlardır. Bir önceki sahneye göre balıkçılar azalmıştır. Herkes yakasını ilikler, yağmurluklar ortaya çıkar, başlıklar takılır. Şair sıkı sıkıya yakasını ilikler, başına şapkasını takar. Yemlediği oltasını denize fırlatır. Birdenbire yanında Sultan belirir. Ama bu kez üstünde başka bir giysi vardır, çok şık bir trençkot. Seyirci Sultan'ı tanır, fakat Şair onu tanıyamaz” (Kaygusuz, 2013, s. 23).

İkincisinde sahne içinde gerçekleşen anlık değişimleri okuyucuya açıklar: “Sultan iç cebinden iki puro çıkarır birini Şair'e uzatır. Şair pek keyifle puroyu kabul eder, zevkle koklar. Puronun yüzüğüne bakmadan konuşur” (Kaygusuz, 2013, s. 26).

Üçüncüsünde ise anlatıcıyı karakterlerin iç seslerini ya da o anki hallerini okuyucuya aktarırken görürüz: “SULTAN- (Şapşalca bir hayranlıkla) İşte! Ancak bir şair söyleyebilirdi bunu” (Kaygusuz, 2013, s. 41).

Tiyatro metnindeki bakış açısı ise anlatıcının kullandığı bakış açısı ve karakterlerin kullandığı bakış açısı olarak farklılık göstermektedir. Postmodern metinlerde çeşitliliği sağlamak, tekdüzeliği yıkmak ve katman oluşmak için kullanılan bu yöntem, *Sultan ve Şair* oyununda da karşımıza çıkmaktadır. Bu metinde anlatıcı gözlemci bakış açısını kullanmaktadır. Özellikle sahne başlarında sahnedeki değişimler gözlemlemekte ve okuyucuya aktarmaktadır:

“Köprüdeki balıkçılar epey azalmıştır. Akşam vakti evine dönen insanların telaşı içinde Şair'i oltanın misinasını temizlerken görürüz. Hemen arkasından başka giysiler içinde çevik adımlarla ilerleyen Sultan'ı fark ederiz. Sultan geçip gider, sahneye geri gelir, sonra durup dikkatle Şair'e bakar. Yavaşça Şair'in yanına yaklaşır, yüz yüze gelirler. Şair Sultan'ı yine tanıyamaz” (Kaygusuz, 2013, s. 37).

Oyunda karakterler kahraman bakış açısını kullanmaktadırlar. Bu bakış açısını kullanırken her karakter kendi perspektifinden bakmaktadır. Örneğin Sultan otoriter bir perspektifle kahraman bakış açısını kullanırken şair, özgürlükçü ve sorgulayıcı bir perspektifle kahraman bakış açısını kullanmaktadır. Hem bakış açısının hem perspektiflerin çoğulcu anlayışla oluşturulması metne katmanlı bir yapı da kazandırmıştır. Kahraman bakış açısını ve bu bakış açısı doğrultusundaki perspektifleri oyunun dördüncü perdesinde Fatih Sultan Mehmet ile Hurufî derviş arasında geçen diyalogda görmek mümkündür:

“SULTAN- Fatih Sultan Mehmet olsaydım eğer, dediğiniz gibi Bizans'ı fetheden bir komutan, son Roma'nın o büyük kayseri, Doğu'nun büyük imparatoru...”

ŞAİR- Bakıyorum gaza gelmişsin iyice...

SULTAN- Latinlerin, Arapların, Acemlerin haset duyduğu o büyük hükümdar olsaydım; İskender'den, Sezar'dan sonra gelen o ihtişamlı asker...”
(Kaygusuz, 2013, s. 56-57).

Sema Kaygusuz, anlatı türündeki eseri **Karaduygun**'da, postmodern edebiyatın ruhuna uygun şekilde çoklu bakış açısı ve anlatıcı kullanmıştır. Eserin bakış açısını ve anlatıcısını daha doğru inceleyebilmek için eseri iki ana bölüme ayırmak faydalı olacaktır. Birinci bölüm, Birhan Keskin'in uykusuzluğunu ve eserin yazılma aşamalarını anlatan bölümdür. Roma rakamıyla numaralandırılan bu bölümlerde anlatıcı Sema Kaygusuz'un kendisidir. Bakış açısı ise Kaygusuz'un anlattığı olaya göre değişiklik göstermektedir. Yazar, Birhan Keskin hakkında bir olay ya da durum anlatacağında İlahi bakış açısını kullanmıştır:

“Gürültünün tam olarak nereden geldiğini çözemeyince, Birhan iki yudum su içmeye tekrar mutfığa geçti. Bazıları su içerken kuru kursağını düşünür, bazıları ise suyu. Birhan ikisini de düşünüyordu o sıra, hem suyu, hem kuruluğu. Böylece, ihtiyaç ile arzu arasında kalan eğri büğrü bir patikada hiç istemediği bir kafayı omuzlamış, geriye kalan uykusunu arıyordu” (Kaygusuz, 2016, s. 33).

Yazar, kendi yaşadığı olayları ya da hislerini anlatacağında ise kahraman bakış açısını kullanmıştır. Anlatıcısının tekliği karşısında bakış açısının çeşitlenmesi katmanlı bir

yapı oluşturmıştır. Benliğin ya da ruh halinin yansımaları da bu katmanlara göre değişiklik göstermektedir:

“Bu anı muhakkak Birhan'a anlatmalıyım diye geçirdim içim den. Yas tutmanın insanı yücelten yordamını paylaşmak için. Bir de, tamamlanmayan düşüncelerin bizi nasıl başka parçalara böldüğünü, korkularımızda birleştirip hasretlerimizde nasıl yalnız bıraktığını söyleyeyim diye. Göçmen bir doktora güven duyamasa da, yaprağı kanserinden ötürü seven birisinin içinden geçiyor dışlamak ve şefkat, aynı anda. Ne zaman tak tuk tak diye uyandırılırsak, gözümüzü açtığımız yer, kendi ellerimizle yontamadığımız bir kafa!” (Kaygusuz, 2016, s. 35).

Kitabın ikinci bölümünü yazar tarafından kurgulanan hikâyeler oluşturmaktadır. Yedi tane hikâye vardır. Bu hikâyelerde hem anlatıcı hem de bakış açısı çeşitlilik göstermektedir. Anlatıcılar ya olayların dışındaki bir gözlemcidir ya da kahramanın kendisidir. Bakış açısı olarak ise gözlemci bakış açısı, İlâhi bakış açısı ve kahraman bakış açısı kullanılmıştır. Örneğin *İki Değişik Lokma* hikâyesinde kahraman olmayan anlatıcı ve gözlemci bakış açısı kullanılmıştır:

“Epey bir zaman sonra, okulların kapanmasına birkaç hafta kala Zühal sırt çantasını yüklenmiş, erimekte olan kar yüzünden çamurlaşan yolda dolambaçlı adımlarla yürümeye çalışırken, Ünver Hanım'ın oğlu Bahadır yanında bitiverir. Zühal çok heyecanlanmıştır onu görünce. Atkısını düzelterip sürekli cebinde taşıdığı kâğıt mendille burnunu temizler” (Kaygusuz, 2016, s. 91).

Musallat hikâyesinde ise anlatıcı hikâyenin başkahramanıdır ve kahraman bakış açısını kullanmaktadır:

“Bir sabah, densizin biri hiç ara vermeksizin zilimi çalarken, rüyama sızan cayırtıyla uyandım. Apartmanda yangın çıktı, komşulardan biri öldürüldü, ya da ne bileyim, biri bana korkunç bir haber getirdi diye bir felakete açtım gözlerimi. Parmağını çekmeden zile basan her kimse onu durdurmak için apar topar koşturtup doğrudan otomata bastım” (Kaygusuz, 2016, s. 57).

Geleneksel anlatı normlarının dışına çıkması ile dikkat çeken *Karaduygun*'da anlatıcı ve bakış açısı da kendine özgüdür. Örneklerden de görüldüğü üzere eser çok katmanlı, çok

sesli ve çoğulcu bir şekilde oluşturulmuştur. Anlatıcının ve bakış açısının çeşitlilik göstermesinde postmodern edebiyatın merkez meselelerinden biri olan hakikatin göreceliliği ve öznel deneyimin yüceltilmesi ilkeleri önemli bir yere sahiptir.

Sema Kaygusuz'un hikâyeleri anlatıcı ve bakış açısı bakımından incelendiğinde çoğulcu ve belirsiz bir yapı görülmektedir. Anlatıcı bazen kahraman bazen dış ortamdan biridir. Yer yer anlatıcının güvenli bir yerden okuyucuya seslenmediği, belirsizlik yarattığı da görülmektedir. Bakış açısı olarak ise kahraman, gözlemci ve ilahi bakış açıları kullanılmıştır. Kaygusuz'un öykülerindeki anlatıcı ve bakış açısının çokluğu ve güvenilirlikleri şöyle örneklendirilebilir:

Ortadan Yarısından kitabındaki *Üşüyen* öyküsünün başkahramanı, evinde pencere kenarında otururken karşı apartmanda oturan bir kadını gözlemlemektedir. Diğer kadının yorgun ve bıkkın hali başkahramanın dikkatini çekmektedir. Daha önce selamlaşmalar dışında bir sohbetleri olmamıştır. Bir gün başkahraman kadın dayanamaz ve diğer kadının evine gider. Öykünün sonunda her iki kadının tek bedende bütünleşmesi anlatılmaktadır. Öykünün anlatıcısı başkahramandır. Ancak başkahraman olayları anlatırken hem kahraman hem de gözlemci bakış açısını kullanmıştır. Kaygusuz'un çoğulcu yapıya verdiği önem tek bir öyküde bile izlerini göstermektedir:

“Pencerenin kenarına yerleştirdiğim bambu koltuğumda otururken, evin içindeki eşyaların hayatımdaki yerini düşünüyorum. Antrede patlayan ampulün yerine, hiç kullanmadığım yatak odamdaki abajurun ampulünü geçici bir süre için takabilirdim aslında. Ama bu düşünce, antreyi karanlık kullanmaktan daha sıkıcı geliyor” (Kaygusuz, 1998, s. 9).

“Bazen, beyaz gömlek giyen iriyarı bir genç geliyor evine. Yaşlılık halini hemen andıran biri. Kendi anahtarı var. Oturma odasına habersizce dalıp kıza birkaç sözcük sıralıyor” (Kaygusuz, 1998, s. 11).

Kaygusuz, **Sandık Lekesi** öykü kitabında da tek bir anlatıcıya bağlı kalmaz. Bazı hikâyelerinde dış ses olarak tercih ettiği anlatıcıyı bazı hikâyelerinde kahramanlardan biri yapar. Bakış açısını ise anlatıcının konumuna göre şekillendirir. Bu yaklaşım anlatıcının ve bakış açısının hem çoğulcu hem de katmanlı bir yapı oluşturmasında

önemli rol oynamaktadır. Bu noktada anlatıcının ve bakış açısının aynı anda yer değiştirdiği *Kışlangıç* öyküsü iyi bir örnektir.

Kışlangıç öyküsünde, Sema Kaygusuz'un bu öyküyü yazma süreci ile bir kırlangıcın yaşam mücadelesi bir arada anlatılmaktadır. Öykünün yazılma aşamalarını Kaygusuz anlatmış ve kahraman bakış açısı kullanmıştır:

“Bugün, gayet iyi anladım. Kışlangıç'ı hiçbir zaman yazamayacağım. İki yıldır uğraştığım bu sözcük gün gün çekiciliğini kaybetti. Sevimsiz bir pop şarkısı gibi takıldı dilime. Öykünün bana değil de 'bize ait olduğu duygusundan kurtulamadığımdan mı ne, bir türlü Kışlangıç'la baş başa kalamadım” (Kaygusuz, 2015, s. 81).

Kırlangıcın yaşam mücadelesinin anlatıldığı anlarda ise iki farklı anlatıcı ve bakış açısı kullanılmıştır. Bu anlarda öncelikle dış ses bir anlatıcı ve gözlemci bakış açısı kullanılmıştır:

“Erkeklerle dışının buluşma ânı çok trajikomikti. İkisi de çok ürkekti. Birbirlerine temas etmemeye gayret ettiler. Husumeti olan iki akraba gibi bir süre sırt sırta durdular. Yuvaları darmadağın olmuş, alıştıkları sıcaklık, sevdikleri koku değişmişti. Bir iki hafta bu reddedişle geçti. Sonraki günlerde hayatta kalma direnci göstermeye başladılar” (Kaygusuz, 2015, s. 84).

Olayların devamında erkek ve dişi kırlangıcın çiftleşmesinden bir kırlangıç oluşmuştur. Bu noktadan sonra yaşananlar ise bu kırlangıcın ağzından ve bakış açısından anlatılmıştır:

“Annem, yumurtladıktan hemen sonra öldü. Babamı kendi sürüsüne geri gönderdiler. Sihirli bir salgının içinde, pembe ışıkların arasında, kendi akıntımдан kendimi yarattım. Artık bir kırlangıç yumurtasıydım. Çok üşüdüm, annemi istedim... Yaşamam için yapay ısı verdiler. Önceleri sağırdım, iki hafta geçti, uğultuları duymaya başladım” (Kaygusuz, 2015, s. 84).

Aynı öykünün içinde hem anlatıcıyı hem de bakış açısını sürekli değiştiren yazar, postmodern metinlerde görülen çoğulcu ve katmanlı bir yapı oluşturmuş ve durağanlığı kırmıştır.

Doyma Noktası kitabındaki öykülerin çoğunda dış ses anlatıcı ilahi bakış açısıyla konuşmaktadır. Sadece *Yaprak ve Tüy Zamanları* ve *Çöpçüler* öykülerinde anlatıcı kahramandır. Kitabın anlatıcı ve bakış açısına postmodernizm açısından yaklaşıldığında dikkat çeken tek öykü *YTZ* öyküsüdür. Postmodernizmin her şeye eşit yaklaşma anlayışının görüldüğü bu öyküde anlatıcı, aynı zamanda kahraman da olan ardıc tohumudur. Bir tohumun ağzından, onun bakış açısıyla anlatılan olaylar klasik ve modern metinler için olağanüstü sayılsa da postmodern metinler için olağandır:

“Bir öz vardı bende bilemezsin. Yaprığı, dalı, havayı, dağı küçültüp içime almıştım. Ben bir ardıc tohumuydum. Kendim için yapabileceğim tek şey toprağa ilişmekti. Uyku ile uyanıklık arasındaki ikircikliğe son verip ölüm pahasına denemektim. Yalnızca bunu biliyordum, neden bildiğimi, bunu kimin dediğini hala anımsamıyorum. Belleğim buyuruyor, ben istiyordum” (Kaygusuz, 2023, s. 52).

Sema Kaygusuz, yazdığı ilk öykülerini son öykü kitabı **Esir Sözler Kuyusu** kitabında bir araya toplamıştır. Yazar, çocukluk ve gençlik yıllarında yazdığı bu öykülerinde, gerçek hayatta gördükleri ile zihninde kurguladıklarını birleştirmiştir. Bu nedenle öykülerin çoğunluğunda anlatıcı yazarın kendisidir ve kahraman bakış açısını kullanmıştır. Tamamı kurgudan oluşan hikâyelerinde ise dış ses anlatıcı ile gözlemci ve ilahi bakış açılarını kullanmıştır. Kaygusuz, bu hikâyelerinde postmodern metinlerde görülen çoğul ve güvenilmez anlatıcı tiplerini tercih etmiştir. Özellikle kahraman bakış açısını kullandığı öykülerde yazarın kişisel duyguları ön plana çıkardığı ve anlatıcıyı kendi tarafına çekmek istediği görülmektedir. Yazarın metni ile arasındaki kinaye mesafesini koruyamamasının nedeni hikâyelerini henüz genç yaşlarda yazmış olması olabilir:

“Dudakları hâlâ sarkık, hatta ağlamaklıydı. Annemi üzdükleri için nefret ediyordum Feyman’dan! Suat’tan, onun hayalet babasından da! Annemin boynuna sarıldım. Yukarıdan bakınca, Suat’ı iskemlede suskunca otururken gördüm. Ayaklarını birbirine dolamış, ileri geri sallanarak baştan ayağa bizi süzüyordu. Suat’ın gözleri sonra... nasıl imrenme dolu, nasıl da bal rengi ve nasıl kızgın! İyice sarılıyorum anneme, iyice, iyice! Suat’la düşmanca birbirimize bakıyoruz” (Kaygusuz, 2017, s. 47).

3.2. Postmodernist Kurgu Unsurları

3.2.1. Türlerin Geçişliliği ve Çoğulculuk

Postmodern olarak nitelendirilen metinler incelendiğinde dikkat çeken unsurlardan biri çoğulculuk anlayışıdır. Bu anlayışta her şey eşit değere sahiptir ve dolayısıyla hiçbir şey merkezde tek başına yer almaz. Ayrıca çoğulculuğa göre dünyanın ve insanın karmaşık yapısı tek bir şeye eğilimli değildir, çoklu ve melez yapıları bünyelerinde barındırılır. Çoğulculuk anlayışının etkin olduğu alanlarda organik bir bütünlük aranmamasının sebebi de budur.

Postmodern eserlerde görülen birçok tekniği aslında ilk olarak Cervantes *Don Kişot* eserinde kullanmıştır. Jale Parla, *Don Kişot*'taki tür geçişliliğini ve birleşimini bir örnekle şöyle açıklar:

“Don Kişot, Dorothea, Cardenio ve Sancho Panza hana gelirler. Bu han, içeri giren her yeni karakterin öyküsü ve içerdeki karakterlerin konuşmalarıyla, birçok dilin, söylemin, türün buluşma mekânıdır. Ama bu kadar da değil. Handa buluşan dil ve söylemler birbirini sürekli keserek yarışa girerler. Handa zaman öyküler anlatarak ve yazınsal konuları tartışarak doldurulur. Dolayısıyla handa misafir edilenler yalnızca yolcular değil, aynı zamanda edebiyat, başka bir deyişle, o çağın tüm söylem ve anlatı biçimleridir. Ama handa kaldıkları sürece yolcular nasıl sosyal statülerinden geçici olarak sıyrılıp eşit ilişkiye girmek zorundaysa, handa değinilen söylemler arasında da benzer bir eşitlik oluşur. Hiçbir söylem ya da öykü diğerinin üzerinde bir statü elde edemez. Söylemler rakip fakat eşittirler. Cervantes'in handa gerçekleştirdiğine, bir heteroglossia draması da diyebiliriz” (Parla, 2012, s. 69-70).

Jale Parla'nın *Don Kişot*'tan verdiği örnek bağlamında düşünülecek olursa türlerin geçişliliği, metin içerisinde hem anlatı biçimleriyle hem de söylemle karşımıza çıkar.

Hiçbir şeyin sınırının belirli olmadığı postmodern eserlere biçim açısından bakıldığında eserin türünün belirlenmesi bile zorlaşmaktadır. Çoğulculuk anlayışının da etkisiyle türler arasında bir geçişlilik söz konusudur. Örneğin temelde roman türünün özelliklerini taşıyan ve roman olarak yayımlanan bir eser öykü, şiir, deneme, anı, otobiyografi ya da biyografi gibi diğer edebi türleri de içerisinde barındırır. Bu durum

hem türe yüklenen ciddiyetin ortadan kalkmasına sebebiyet verir hem de metinlerin tahlil ve tasnif edilmesini zorlaştırır.

Daha önce de belirtildiği üzere postmodern eserlerdeki tür geçişliliği sadece biçim ile sınırlı kalmamıştır. Eserlerin içeriğine de çoğulculuk, karmaşa ve tür geçişliliği hâkimdir. Eserde bir karakter yaşadığı bir olayı anlatırken bu olayı tarihi bir olayla özdeşleştirebilir ya da yazar kendi hayatından parçaları karakteri aracılığıyla okuyucuya sunabilir. Bir olay otobiyografi özelliğini taşıyorken diğer olay kurmaca olabilir.

İsmet Emre postmodern eserlerdeki tür sorununa şu sözleriyle dikkat çekmektedir: “Öyle bir türsel problem yaşanmaktadır ki, herhangi bir metnin öykü mü, bir deneme yahut bir roman mı olduğu hatta, bunun bir isminin olup olmadığı konusunda bile ciddi sorunlar yaşanmaktadır,” (Emre, 2022, s. 87). Postmodern eserlerin türlerinin belirlenmemesi sebebiyle “anlatı, metin, yazın” gibi yeni adlarla anılmaktadırlar.

Postmodernizmin çoğulculuk ve karnavallaşma anlayışlarının bir sonucu olarak edebi türler arasında da bağlantı artmış ve türler iç içe geçmiştir. Sema Kaygusuz’un **Yere Düşen Dualar** romanında da bu durumun örnekleri dikkat çekmektedir. Yazar, romanının kurgusunda hikâye, masal, şiir gibi birçok türü bir arada kullanmıştır. Romanın birinci bölümünde Leylan dört yıl önce adada kendi hakkında başlayan dedikoduları anlatmaya başlar ve bu andan itibaren gerek bu dört yıl içinde yaşanan olaylar gerekse de daha eski de yaşanan olaylar okuyucuya aktarılır. Bu sırada çingenelerin geleneklerine, Marsis dağına ve söylentilere dair kısa hikâyeler anlatılır. Bu hikâyelerden biri de şöyledir:

“Kitaptaki öykülerden biri kuzeydeki bir dağın zirvesinde geçiyor. İki adam var, biri genç biri oldukça yaşlı. İkisi de ellerini arkada bitıştirmiş, önlerinde dikilen iki yüksek dağa bakıyorlar. Genç olanı yaşlısına soruyor, ‘Bunlardan hangisi Marsis, dede?’ Yaşlısı yanıtıyor, ‘Sol yandaki, daha alçak olanı.’ Genç olanı alçak dağa bakınca içerliyor biraz. ‘Hani en yükseği Marsis’ti!’ Yaşlı adam genç adama, sanki dağ kendi kurmacasıymış gibi, ‘Senin için, şimdilik Marsis budur’ diyor” (Kaygusuz, 2014, s. 120).

Romanın ikinci bölümü aslında tek başına bir hikâyedir. Bu hikâyeyi birinci bölümün başkahramanı Leylan, babasına anlatmaktadır. Fakat bu ana hikâyenin içinde de kısa kısa birçok hikâye yer almaktadır. Ayrıca bu kısa hikâyelerin dışında bu bölümde ağıtlar ve şiirler de dikkat çekmektedir. Bölümün başında Uğur Aktaş'ın bir şiiri yer alırken hikâye içinde de Yaşur ve Ecmel sık sık ağıt yakmaktadırlar. Bu bölümde anlatılan ilk kısa hikâye babasının Yaşur'a anlattığı Melifas'ın hikâyesidir. Bu hikâyeye birinci bölümde de kısaca yer verilmiştir:

“Bir Kafkas arısının peşinden yaylalara tırmanan Gürcü atalarının ölümsüzlük korkusundan söz etmişti. Sislerle çevrili, gömütlüğü olmayan bir yaylada yaşar, dağların onlara sunduğu uzun ömrü, Tanrıların gazabı sayarlarmış. Her bahar içlerinden birçoğu ölümü aramaya ayrı ayrı yönlelere doğru gider, bir daha geri dönmezlermiş. Kimse kimsenin öldüğüne tanık olmamış. Sislerin altında kaybolan bir yitiğin arkasından ağlanırmış hep. Daima dipdiri anımsanan, kanlı canlı yitiklerin bitmek bilmeyen yaslarına boğularak yaktıkları ağıtlarda bir tek şeyi, hayatın kaynağı ölümü överlermiş” (Kaygusuz, 2014, s. 116-117).

İkinci bölümde Yaşur'un söylediği ağıtlardan biri ise şöyle başlamaktadır:

“Kocamdın sen, bir tanecik. Bir obur!

Unutkandı kan çanağı gözlerin.

Hem unutmuş, hem bulmuşsun aradığını sanki,

tepelik bir yurttan

gelip gelip gelip gelip saklandın çamurlu nehrim içine” (Kaygusuz, 2014, s. 298).

Sema Kaygusuz'un ilk kez 2009 yılında yayımladığı eseri ***Yüzünde Bir Yer***, ana kurgu çerçevesi bakımından roman olarak değerlendirilmektedir. Çünkü kurguda karakterlerin fazlalığı, psikolojilerinin derinlemesine incelenmesi, zaman ve mekânın çoğul kullanımı gibi unsurlar eseri hikâyeden çok roman türüne ait yapmaktadır. Fakat çoğulcu yapının tercih edilmesi sebebiyle postmodern metinlerde türler arası geçiş ve çeşitli türlerin birlikte kullanılması yaygınlaşmıştır. Bu durum *YBY* romanı için de geçerlidir. Romanın içinde kısa kısa birçok hikâye yer almaktadır. Örneğin bu hikâyelerden birinde anlatıcı, genç kadınla incir ağaçları üzerine konuşurken “Nasıl anlatayım bilmem ki,

varsaymanın da bir ölçüsü olduğunu nasıl anlatayım sana,” (Kaygusuz, 2021, s. 125) diye bir sitemde bulunup kadına bir hikâye anlatmaktadır. Bu hikâyede karısını çok seven ama bir sevgisiyle onun ölümüne sebep olan bir adamın yaşadıkları aktarılmaktadır.

Romanda kullanılan bir diğer edebi tür ise mektuptur. Anlatılan bir hikâyenin içinde yeğeni tarafından bulunan Miletoslu İsidoros’un yazılmış bir mektup bulunmuştur:

“Miletoslu İsidoros "Ben İonyalıyım" diyordu. "Ruhum yaratılıştan bu yana İonya'da gezindi. Atlantis'tim Ege oldum, Halikarnas'ta Mausolein mezarını yapan Piteos, sonra Knidoslu Afrodite'i yapan Praksiteles'tim. Zeus'u fildişiinden yontan Feidias, Colossus'u Rodos'a diken Hares'tim; Hersifron'dum ben, Efes'e Artemis Tapınağı'nı yaptım. Hem Lisippos'um da, Herkül'ü mahşere kadar çekecek soylu atlar yonttum. Şimdi Miletoslu İsidoros'um. İlâhi bilgeliğin mabedini yapan iki mimardan birisi olarak kırkinci kilit taşının kubbeğe oturtulmasıyla görevimi tamamladım. Yakında ölecek ama hiç bitmeyeceğim, tekâmülümü tamamlayıp 'bir' olan ilâhi bütünlüğe kavuşuncaya değin.”” (Kaygusuz, 2021, s. 115).

Romanda dikkat çeken bir diğer edebi tür de şiirdir. Romanın dil yapısı genel itibariyle şiirseldir. Fakat bazı diyaloglar sırasında da konuşmalar şiir biçiminde yazılmıştır:

“Halbuki incir

yalnızca kendinde duruyor. Kendini olabiliyor sakince.

Oysa her yana saçılmış

insan özü.

Biz, seninle, ikimiz

onları toplaya toplaya gidelim ölüme” (Kaygusuz, 2021, s. 153).

Şiir, hikâye, mektup gibi farklı edebi türleri romanın içine ustalıkla yerleştiren Sema Kaygusuz, olayları daha inandırıcı kılmak, farklı bakış oluşturmak ya da derinliği artırmak için bu yöntemi kullanmıştır.

Postmodernizmin hem çoğulcu hem de karnavallaşma anlayışları türlerin iç içe geçmesine sebebiyet vermiştir. Sema Kaygusuz yazdığı bütün eserlerinde şiir, masal, hikâye, efsane, destan, anı, otobiyografi gibi birçok türü bir arada kullanan bir yazardır. **Barbarın Kahkahası** romanı okunurken de okuyucu sadece roman türünü değil birden çok türü bir arada görmektedir. *BK* romanında dikkat çeken ilk farklı tür şiirdir. Romanın girişinde bir dörtlük yer almaktadır.

“Bu ahval geçmeyecek.

lütfe ısrar etmeyin,

Hiç olmazsa tüylerimin

yönünde okşayın beni” (Kaygusuz, 2022, s. 7).

Ozan’ın kaplumbağa yakalayıp lokantaya geldiği anlar da şiir biçiminde yazılmıştır. Şiirin başlangıcı şöyledir:

“Ürkütücü, haşın bir gülümsemeyle.

Elinde bir şey vardı.

Ölü şey.

Bir kabuk. Gevşemiş boyun.

Ölümsü uykuların mahmuru.

Bezgin sürüngen. Kemiksi damak” (Kaygusuz, 2022, s. 72-73).

Romanda şiir dışında anı ve otobiyografi türleri de kısmen kullanılmıştır. İsmail ve Melih sohbetleri esnasında geçmişteki anılarından bahsederler. Örneğin Melih daha önce gittiği bir kamp tatilini anlatırken İsmail de dayısının domuzla olan anısını anlatmıştır:

“ "Her neyse!" diye İsmail'in sözünü kesti Melih. "İşte o yaz Bozcaada'da bir grup arkadaş tekneyle kolyoza çıkmıştık. Herkesin elinde çaparı olta, oltayı kim çekse beş on tane kolyoz mavi siyah oynuyor." Anlattıkça ruhu oyalanıyordu. "Arkadaşlar oltadan çıkardıkları balıkları önüme atıp temizlememi istediler.

Oltaya vuran balık sevinç uyandırıyor, insan neşeleniyor," diye devam ederken sakinleşmişti" (Kaygusuz, 2022, s. 33).

Simin ise Sema Kaygusuz'un babaannesi ile benzerlik göstermesi bakımından otobiyografik bir karakter sayılmaktadır. Sema Kaygusuz'un babaannesi, Dersim İsyanı sırasında sürgün edilenlerden biridir. Simin ise hangi isyan olduğunu belirtmese de bir isyandan kaçmıştır: "Evet efendim....Bir... katliam olmuş vaktiyle. Ben ve ikiz kardeşimi bir valize koymuşlar. Kendim üstte kalmışım kardeşim altta. Valizi açtıklarında sağ çıkan ben olmuşum... Kardeşim... havasızlıktan boğulmuş" (Kaygusuz, 2022, s. 142).

Tiyatro metinlerinde türlerin geçişliliği diğer edebi metinlere göre daha az görülmektedir. Çünkü tiyatro metinlerinde olaylar anlatı şeklinde değil diyaloglar yoluyla aktarılmaktadır. **Sultan ve Şair** oyununda da aynı durum söz konusudur. Diyaloglar arasında kısa hikâyeler ya da şiirler aktarılmıştır. Fakat metnin tamamına etki edecek şekilde kullanılmamıştır. Oyunun üçüncü perdesinde sultan şaire kendi yazdığı bir şiiri okumaktadır:

"SULTAN- Sabredin efendim... kısa bir şiir

Hazreti Adem gibi ağlarım

devridaim hasret makamında

Ne zaman bir mum görse yaşımı

Kendiliğinden yanmaya başlar

Sazların en ince teliyle kafiye

inildeyişim dudağımdan sarkar" (Kaygusuz, 2013, s. 44).

Aynı bölümde sultan, şaire bir de hikâye anlatmıştır:

"SULTAN- Bir Osmanlı padişahı cariyelerinden birine çok fena âşık olmuş. Kadına karşı derin bir tutku duyuyormuş. Bu kadın padişahın aklını başından almış. Padişah sürekli onu düşünüyormuş. O kadın yüzünden

zamanı unutmaya başlamış, okuduklarını anlayamıyor, en önemli divan toplantılarında dalıp gidiyormuş. İtalya'yı fethetmeyi düşünürken birdenbire dünya o güzel kadının karnı kadarcık bir yer olmuş, memeleri kadar, dudakları kadar küçük, canlı bir yer... Bakmış ki böyle olmayacak padişah cariyesini son kez odasına çağırtmış. Kadının üstüne abanıp bütün özsuğunu içine çekmiş. Eklemlerini bir bir saymış. Saçlarına karışmış. İkisi de kan ter içinde sevişmekten yorgun düşmüşler. Derken sabaha karşı kadın yataкта gül yaprağı gibi kıvrılmış uyurken, padişah kadının inip kalkan göğsünü uzun uzun seyretmiş. Sonra topuzu kaldırdığı gibi indirmiş kadının başına. Cariyenin güzelliği patlamış bir küreye dönünce padişah büyük bir rahatlama hissetmiş. (Bir süre duraklar) Merak ediyorum o topuz şimdi nerededir acaba?" (Kaygusuz, 2013, s. 46).

Türlerin geçişliliği ve çoğulculuk bağlamında Sema Kaygusuz'un önemli eserlerinden biri **Karaduygun**'dur. *Karaduygun*, iki farklı anlatı türünün iç içe geçmesi ile oluşturulmuş bir eserdir. Bu anlatı türlerinden biri anı diğeri ise hikâyedir. Roma rakamlarıyla hikâyelerden ayrılan bölümlerde Sema Kaygusuz'un anıları ve izlenimleri anlatılmaktadır. Hikâyeler bölümünde ise Kaygusuz tarafından kurgulanan birbirinden bağımsız yedi hikâye vardır. Eserde sırasıyla bir bölüm anıları diğeri bölüm hikâyeleri içermektedir.

Eserin Roma rakamları ile numaralandırılan anılar bölümünde, Birhan Keskin'in bir sabah tak tuk tak sesiyle uyanması ve bu sesin kaynağını araması anlatılmaya başlanılmıştır. Daha sonra Sema Kaygusuz, *Karaduygun*'u yazmaya nasıl karar verdiğinden, bir ara neden yazmaktan vazgeçtiğinden ve sonra tekrar bitirmeye karar verdiğinden bahsetmektedir. Bu bölümler genellikle anıların anlatımından oluşsa da yazar, bazı anılarını, özellikle de Birhan Keskin'in yaşadığı uykusuzluğu lirik bir dil ve üslupla ebedileştirmiştir. Bu nedenle anıların olduğu bölümlerde bile türlerin geçişliliği hâkimdir. Mesela Birhan Keskin'in uykusuz geçen gecelerde şiir yazmasını şöyle betimlemiştir:

"Saatler saatlere eklenirken, çok zamandır içini kemiren bir yanlılık düştü aklına. Yanlılığın harflerini sayıkladı. Yazdı, karaladı, yazdı, hiçbir şey yazmadı. Bir fersah yatak, bir fersah koridor, iki fersah mutfak, el yordamıyla bulunan

elektrik düğmeleri, yudumlanan su, açılan pencereler, iki fersah tepelerden sarkan İstanbul, bir fersah gök sonrası açık alan...” (Kaygusuz, 2016, s. 13-14).

Benzer bir durum hikâyeler içinde geçerlidir. Eserde yer alan yedi hikâye birbirinden bağımsız, kurgulanmış hikâyeler gibi gözükseler de aslında Roma rakamıyla numaralandırılan bölümlerde bu hikâyelere dair ipuçları verilmektedir. Öncelikle her bir hikâyenin adı kendinden önceki Roma rakamlı bölümde italik olarak geçmektedir. Ayrıca adının geçtiği paragrafta hikâyenin konusuna dair de çağrışımlar yapılmıştır. Örneğin II. bölümde Sema Kaygusuz, bir sabah köpeklerin sesine uyandığından bahsetmekte ve köpek çağına girdiğini söylemektedir:

“Bir gün, şafak sökmeden daha, hırlamalarla havlamaların bir-birine karıştığı bir dalaşmaya uyandım. Köpek seslerine rağmen niyeysel ilk aklıma düşen Bahçıvan oldu. Bütün kesik havlamalar harfiyen Bahçıvan'a dairdi. Hangi akla hizmet bilmiyorum, evden çıkıp seslere doğru yürümeye başladım. Doğan güneş, batan ay birbirine karışmıştı. İki değişik ıııkla aydınlanıyordu yollar. Sese vardığımda ağzım açık kalakaldım. Gördüklerim yüzünden bir bahçıvanın Köpek Çağı'na girdim o sabah. O günden sonra uzun süre hiç uyuyamadım. Sesin kendisi ile imgesi birbirinden bölünmüş, Bahçıvan'dan geriye yalnızca köpekler kalmıştı” (Kaygusuz, 2016, s. 25).

II. bölümden sonraki hikâyenin adı *Köpek Çağı*'dır ve bir kadının nasıl köpeklerin gözlerinden dünyaya bakmaya başladığı anlatılmaktadır:

“Eve vardığımda bitkindim. Kaç saat uyudum bilmem. Öğleden sonra havuza gitmek için dışarı çıktığında bir baktım, bütün evlerin önündeyim. Her yöne açılan toprak yolun başında, burgaçlı zamanın içindeyim. Acayip bir gürültü... Havlamadan başka hiçbir şey duyamıyorum. Gözümde köpeklerin gözleri, beni kendi çağlarına çağıyorlardı” (Kaygusuz, 2016, s. 32).

Bir başka hikâyesi olan *İki Değişik Lokma*'da da Kaygusuz, iki farklı hikâye anlatacağını söylemiştir. Bu hikâyelerden birini duyduğunu diğerini uydurduğunu söylemiştir. Hangisini duyduğunu hangisini uydurduğunu hatırlamayan yazar, gerçek ile kurmaca arasındaki sınırı muğlaklaştırarak anı ve hikâye türünü karıştırmıştır:

“Size iki hikâye anlatacağım. Bunlardan birini duydum, öbürünü uydurdum. Şu an için hangisini duyup hangisini uydurduğumu gerçekten anımsamıyorum. Bu hikâyelerin aynı anda aklıma düşmesinin nedeni, ikisi arasındaki anlatılması güç karşıtlık olmalı. Bakımlı bir zıtlıktan söz ediyorum. Öyle ki, birine ışık vuruncabürü de aydınlanıyor. Çağrışımın kusursuz tesadüfünde birbirlerini döllüyorlar. Diyeceğim, biri olmadan öteki zihnimde doğmuyor. Belki de uydurduğum duyduğumu yarattı, duyduğum uydurduğumu...” (Kaygusuz, 2016, s. 87).

Sema Kaygusuz, *Karaduygun* eserinde çok sesliliği bir yandan şahıs kadrosu, anlatıcı ve bakış açısı gibi unsurlarla oluştururken diğer yandan da çeşitli edebi türleri iç içe kullanarak çok seslilik yaratmıştır. Yazar, eserdeki edebi türler arası geçişliliğin sınırlarını bulanıklaştırmıştır. Anılar, hikâye türüne yaklaştırılırken hikâyeler de otobiyografik özellikler taşımaktadır. Bu nedenle eserin türünü hikâye ya da anı olarak değil anlatı olarak belirlemiştir.

Sema Kaygusuz’un öykü kitaplarında türler arası geçişlilik örneklerine nadiren rastlanmaktadır. Çünkü öykü, yapısı itibariyle romana göre daha kısa bir metin olduğu için diğer türlerle etkileşimi kısıtlıdır. Yine de yazar bazı öykülerinde masal ve mektup gibi türlerle öykülerini birleştirmiştir. Örneğin *Doyma Noktası* kitabındaki *Yaprak ve Tüy Zamanları* ile *Çatlak Yerlerin Kuyusu* öykülerinde masalsı özellikler ağır basmaktadır. YTZ öyküsündeki olaylar ardıc tohumunun ağzından anlatılmaktadır. İnsan dışındaki bir varlığın hayatının onun ağzından anlatımı olağanüstü kabul edilmekte ve bu anlatım tarzı genellikle masalarda karşımıza çıkmaktadır. Fakat olaylar sanki olağanmış gibi anlatıldığı için masal ve hikâye arasındaki çizgi belirsizleşmiştir:

“Bir öz vardı bende bilemezsin. Yaprığı, dalı, havayı, dağı küçültüp içime almıştım. Ben bir ardıc tohumuydum. Kendim için yapabileceğim tek şey toprağa ilişmekti. Uyku ile uyanıklık arasındaki ikircikliğe son verip ölüm pahasına denemektir. Yalnızca bunu biliyordum, neden bildiğimi, bunu kimin dediğini hala anımsamıyorum. Belleğim buyuruyor, ben istiyordum” (Kaygusuz, 2023, s. 52).

ÇYK öyküsünde ise susuzluk çekmekte olan bir yerde tasvir edilmektedir. Bir gece öyküdeki kız rüyasında aksakallı bir dede görmüş ve orada açılacak kuyudan su

çıkacağını söylemiştir. Aksakallı dede ve rüya motifleri de yine masallarda karşımıza çıkan motiflerdir:

“Suyun yerini biliyordu, dün gece düşünde suyu görmüştü. Dede, peygamberlik düşüyle küstahça alay edildiğini düşünerek hırsıyla çekiştirdi Sedef’i. El kadar cık çocuğun diline düşmeyi kendine yediremedi. Kızgınca toprağın kavruk yüzüne tükürdü, eve dönünce gösteririm ben sana! Yok dedesi, yalan söylüyorsa iki gözü önüne aksın, kır sakallı bir ihtiyar girmiş düşüne, elinde gümüşten bir küreği. Demiş ki, sabah uyanır uyanmaz söyle dedene elindeki çatalı değneği bıraksın”
(Kaygusuz, 2023, s. 64).

Yazarın öykülerindeki türler arası geçişliliğin nadir örneklerinden biri de **Esir Sözler Kuyusu** kitabındaki *Zilşan’ın Ayakları* hikâyesinde görülmektedir. Zilşan’ın kardeşi Selvi, askerdeki abisine mektup yazmıştır:

“30 Temmuz 1997

Sevgili ağbi.

Sen askere gittikten sonra hayatımız iyice kötüleşti. Başımız sağolsun Seher hala vefat etti. Çok çekmedi Allah’a şükür. İki gün yattı, ağrısız, acısız kapadı gözlerini. Ama tek kötü haberim bu değil. Kardeşimiz Zilşan iyice aklını kaçırdı. Hani arada bi Seher hala boşluğa bakıp mırıl mırıl konuşurdu ya, aynı öyle.

(...)

Hasretle kucaklar, gözlerinden operim.

Selvi” (Kaygusuz, 2017, s. 76-77).

3.2.2. Üstkurmaca

Gerçeklik anlayışının postmodern çağda değişmesi her alana olduğu gibi edebiyata da yansımıştır. Postmodernist yazarlar gerçekliği anlatma amacını bir kenara bırakmışlardır. Böylece neyin anlatıldığından çok nasıl anlatıldığı önem kazanmıştır. Bu noktada yazarların sıklıkla kullandığı postmodern tekniklerden biri olan üstkurmaca ön plana çıkmıştır. En genel tabiriyle üstkurmaca, yazarın metnin içinde araya girerek

okuyucuya okuduğunun bir kurmaca olduğunu hatırlatması ve ona gerçek-kurmaca ikilemini yaşatmasıdır. Okur ister istemez metinle arasında bir bağ kurar. Bu bağ esnasında okur bazen metindeki bir olayla kendi yaşadığı bir olayı özdeşleştirir bazen de bir karakterle kendini ya da çevresindeki bireylerden birini özdeşleştirir. Yazar üstkurmaca tekniği ile okura bu özdeşleştirmeleri sorgulatır ve kurmaca ile gerçek arasındaki farkı göstermek ister.

Üstkurmacanın tarihi Cervantes'in *Don Kişot*'una kadar dayanmaktadır. Romanın daha giriş bölümünde Don Kişot okura okuduğunun bir roman olduğunu hatırlatmaktadır. Jale Parla, bu duruma şöyle atıfta bulunur:

“Romanın çok dikkat çeken bir özelliği hiçbir başka edebiyat türünde olmadığı ölçekte bu arayışa okuru da ortak etmesi ve yazarın varoluşsal kaygılarının yapının ontolojisinde önemli yer tutmasıdır. Laurence Sterne’ün Tristram Shandy’si yaratıcılık serüveninin tüm coşku ve sıkıntılarına okurun sonuna dek ortak edildiği bir anlatıdır” (Parla, 2012, s. 145).

Gürsel Aytaç, *Genel Edebiyat Bilimi* kitabında üstkurmacanın edebiyat bilimine kazandırılmasını şöyle açıklamaktadır:

“İlk olarak bir yazısında yılında ortaya çıktığı William H. Grass’ın 1970 bilinmektedir. "Fiction and the Figure of Life" (1971) başlıklı kitabında roman ve anlatı esaslı öteki edebi türlerde gerçekliğin değil kurmacanın var olduğunu, okuyucuya bir illüzyon dünyasında gerçekle yüz yüze olmadığını fark ettirmek gereğini belirtir. Grass’dan on yıl sonra, 1980’de yine bir Amerikalı edebiyat bilimci Linda Hutcheon, metafiktion’u "fiction about fiction" "kurmaca üzerine kurmaca" olarak adlandırır” (Aytaç, 1999, s. 206-207).

Tezin üstkurmaca bölümünde Hakan Sazyek’in *Roman Terimleri Sözlüğü* kitabındaki tanımlamasından ve sınıflandırmasından yararlanılacaktır. Sazyek, üstkurmacanın tanımı şöyle yapmaktadır:

“Kurmaca içerikte roman sanatıyla ilintili kimi hususları aksiyonel ve/veya figüratif düzlemde işleme tutumunu karşılayan terimdir. Bu bağlamda, türün çeşitli teorik özellikleri, kurmaca-gerçek ilişkisi, yazma eylemi gibi genel kapsamlı reel

meselelerin gündeme getirilmesinden anlatıcı, yaratma süreci, kurmaca içinde kurmaca gibi daha dar ölçekli meselelerin teknik ve form boyutunda metne aktarılmasına varan geniş bir editoryal etkinliği bünyesinde toplar” (Sazyek, 2021, s. 309).

Sazyek, adı geçen kitabında üstkurmacayı üç türe ayırmıştır: Bunlardan birincisi *“metnin kuruluşunu, yazılış sürecini olgu içerisinde konumlandırma, ayrıca diğer kurmaca metinleri kısmî olarak yerleştirme”* yoluyla yapılan üstkurmacadır. Bu yöntemde metnin yazılış süreci, içeriğin nasıl işlendiği, hangi yöntemlerin kullanıldığı vs. gibi konular aynı zamanda eserin içeriğini de oluşturur. Yazar okuyucuyu eserini yazdığı ortama davet eder ve okurun eserin yazılma aşamalarını görmesini sağlar. (Sazyek, 2021, s. 311).

İkinci yöntemde *“yansıtmacı tarzda dış gerçekliği olabildiğince inandırıcı bir tutumla kurmaca yapıya aktarma kaygısının yerini nesnel gerçeklik-kurmaca ilişkisi/çelişkisinin belirginleştirilmesi”* ile üstkurmaca oluşturulur. Postmodernizmde, kurmaca evreninin kendisi başlı başına bir gerçeklik olarak algılanır. Bu nedenle yazar sıklıkla kurmaca evreninin gerçekliği ve dış dünyanın gerçekliği arasındaki sorgulatır ya da gözler önüne serer. (Sazyek, 2021, s. 313).

Üstkurmaca oluşturmanın son yönteminde ise *“modern yansıtmacı ve modernist tarzdaki kimliği ve işlevi örtükleştirilen anlatıcıyı etkin figür olarak belirginleştirme”* yapılır. Bu yöntemde yazar, romanını hem yazmakta hem de kurmacanın içinde kendine figüratif anlamda yer vermektedir. Postmodernist romanlarda yazmak ve yaşamak iç içedir. Üstkurmaca oluşturmanın birinci yönteminde yazar yazma aşamasına okuyucuyu dâhil ederken bu yöntemde yazar kendini romanda etkin figür haline getirir (Sazyek, 2021, s. 315).

Sema Kaygusuz’un ***Yere Düşen Dualar*** romanında kullandığı üstkurmaca tekniklerini Hakan Sazyek’in üstkurmacayı sınıflandırması doğrultusunda inceleyebiliriz. Romanda üstkurmacayı oluşturan tekniklerden biri metnin nasıl, niçin ve kim tarafından kurgulandığının metnin içinde belirtilmesidir. Böylece okuyucuya okuduğunun bir kurgu olduğu hatırlatılmış olur. Bu teknik uygulanırken anlatıcı metinde bulunan etkin bir figür de olabilir, metin dışından bir anlatıcı da olabilir. *YDD* romanında anlatıcı, aynı

zamanda etkin bir figür de olan Leylan'dır. Leylan birinci bölümde etkin bir karakter ve anlatıcıyken ikinci bölümünde sadece anlatıcısıdır, fakat ikinci bölümü oluşturan hikâyeyi Leylan hayal ederek anlatmaktadır:

“Dinle, diyorum babama, dinle! Ağubozan bir hikâye bu. Ruhunu arıtacak darbeleri bir ürperme vaat ediyorum sana. Kaygılanma... Bir tutarlılığa ulaşınca nasıl olsa bitecek. Sonunda acının köpüğüyle kefenleneceksin belki. Öldüğünde birkaç çukur kazmayacaklar senin için. Yalnızca bir yere gömüleceksin” (Kaygusuz, 2014, s. 134).

Romanın birinci bölümdeki başkahramanın ikinci bölümün kurgusunu yapması, üstelik de bölümler arasında olay ve kişi bağlantısını kurması okuyucuya birinci bölümün de kurgu olduğu gerçeğini hatırlatmaktadır.

Romanda üstkurmacayı oluşturan bir diğer teknik ise gerçek ve kurmacanın iç içe verilmesi ve okuyucuda çelişkili/ikili bir duygu oluşturma yoluyla yapılmıştır. Leylan'ın aslında nesnel bir gerçekliği varken bazı noktalarda sözcüklerden oluştuğunu vurgulaması, aynı şekilde Yaşur'un hem nesnel gerçekliğinin bulunması hem de ruhunun bedeninden ayrılması, Latife Keşal'ın falda Leylan'ın hayatının bilinmeyen yönlerini aydınlatması, adada söylentilerin inanışa dönüşmesi gibi olay ve durumlar okuyucuya gerçek ve kurmaca arasındaki bağlantıyı sorgulatmaktadır.

Sema Kaygusuz, *Yüzünde Bir Yer* romanında üstkurmacayı iki farklı yöntemle yapmıştır. Bunlardan birincisi okuyucuya gerçek-kurmaca ikilemini sorgulatarak yapılan üstkurmacadır. Gerçek dünyadan alınan parçalar ile hayal dünyasını birleştiren Kaygusuz, eserinde otobiyografik ve kurmaca yapıyı bütünleştirmiştir. Yazar, birçok röportajında babaannesinin 1938 olayları sonrası Dersim'den sürgün edilenlerden biri olduğunu ve onun inancında Hızır'ın önemli bir figür olduğunu söylemiştir. Bu nedenle romanında Bese'nin dilenciye Hızır muamelesi yapıp ona hizmet etmesi yaşanabilecek bir olaydır. Çünkü Bese'nin inancında da Hızır önemli bir kişidir ve şöyle betimlenmektedir:

“Sonraki günler bıkmaksızın Hızır'ı sordun babaannene. Onun hayata bolluk katan ölümsüz bir insan olduğunu, evlerine bereket getirerek Allah'ın iyi kullarını

kutladığını, zor zamanlarında insanlara yardıma geldiğini, birdenbire görünüp birdenbire kaybolduğunu, hiç ummadığın bir şekilde ansızın karşına çıkabileceğini öğrendin. O, kıyamete kadar yaşayacak olan nurlu bir insan, dünya hayatı ile kabir hayatı arasındaki misal âleminde yaşayan, zamanın ve mekânın sırrını bilen tek ölümsüzdü” (Kaygusuz, 2021, s. 45).

Fakat kaynaklarda Hızır’ın, Eliha ve Melkisedek’in oğlu olduğuna dair bir bilgi yoktur. Burada anlatılan olaylar kurmacadır. Bu örneğin dışında başka bir yaşanabilecek-yaşanamayacak olay ikilemini de Hz. İbrahim’in oğlu Hz. İshak’ı kurban etmek için süslemesidir. Kur’an-ı Kerim’in Sâffât Suresinin 100-113. ayetleri arasında Hz. İbrahim ilk oğlu Hz. İsmail’i kurban edeceğinden bahsedilmektedir (Altuntaş ve Şahin, 2011, s. 496-497). Fakat romanda Hz. İsmail yerine Hz. İshak’ın ismi anılmaktadır. Bu da romanda gerçek-kurmaca yapısını sorgulatan olaylardan biridir:

“Hızır ile Zülkarneyn haşmetli bir orduyla tozu dumana katarak şehirden çıkarken, oğlu İshak’ı kurban etmeye Moriya Dağı’na götüren İbrahim Peygamber ile karşılaşıyorlar. İbrahim bir eliyle odun yüklü eşeğin kemendini tutuyor, öbür eliyle canından çok sevdiği oğlu İshak’ı. Kararlı ama yası bir anlatım var yüzünde. İshak ise celladının yanında tir tir titremekte. Gözlerinde bir kurban ürküntüsü” (Kaygusuz, 2021, s. 52).

Romanda kullanılan ikinci üstkurmaca tekniği ise anlatıcının etkin bir figür haline gelmesidir. Birçok yerde bahsedildiği üzere anlatıcı, kadından ayrılan bir varlıktır ve onun hakkında her şeyi bilmektedir. Aynı zamanda romanda Hızır ile birlikte çeşitli yerlere de seyahat etmiştir. Örneğin bu yolculuklardan birinde bir balıkçıyla da denize açılmışlardır:

“Hızır’la bir tekneye bindim dün gece. Beklenmedik bir yolculuğun içinde yaşantının tümüyle dışındaydım. Üçü biraz geçmişti. Kayalıklarda otururken yakından geçen bir balıkçı teknesinin motor sesini duyduk. Hızır kalkıp keskin bir ıslık çaldı. Motor sesi hemen bize doğru yöneldi. Deniz fenerinin ışığıyla tümüyle aydınlandığında tekneyle aramızda handiyse bir kulaçlık mesafe vardı. Göze görünmeden yavaşça sokulan Hades denli ürpertici, eğri büğrü bir adam dalgaların üstünde sakince çalkalanıyordu. Yüzünde bir hayal kırıklığı vardı balıkçının. Bir bana baktı, bir Hızır’a” (Kaygusuz, 2021, s. 135).

Anlatıcının hem olayları anlatan, hem kadının geçmişini, düşüncelerini ve hislerini bilen hem de bazı olayları bizzat yaşayan biri olması romanda üstkurmacyı oluşturan bir olaydır.

Postmodern eserlerde üstkurmaca tekniğini birden fazla yolla uygulanmaktadır. Bu yollardan biri okuyucuya okuduğunun bir kurmaca olduğunun hatırlatılması ve gerçek/kurmaca ikileminin sorgulanmasıdır, diye açıklamıştık. **Barbarın Kahkahası** romanında ise bu üstkurmaca tekniği Simin karakteri ile oluşturulmuştur. Aslında romanın bir karakteri olan Simin, aynı zamanda romandaki *Fesatlığın Ehlileştirilmesi Üzerine, Teessüf Reçetesi ve Tenezzül Makamı* bölümlerinin de yazarıdır. Romandaki kurmaca bir karakter aynı zamanda romandaki bölümlerin de yazarı olabiliyorsa o halde roman da bir kurmacadır ya da Simin yazarın kendisidir.

Romanın bir bölümünde Simin'in gerçek/kurmaca ikilemindeki rolüne atıfta bulunulmuştur. Eda ve Ufuk sohbet ederken, moteldeki olayları birinin yazması gerektiğini düşünmüşlerdir:

"Ufuk, ağaçların arasından ağır adımlarla uzaklaşan Simin'i gösterdi. "Mesela şu ihtiyar hanım yazabilir."

Eda kıskançlıkla dudaklarını sarkıttı. "Belki de ortalığa işeyen odur. Öyle gıcık bir asaleti var ki kimse ondan kuşkulanmıyor. Termosundan fena işkilleniyorum. Kaç gün geçti, o termostan bir kez olsun su içtiğini görmedim."

"Termosu gecedan dolduruyor, gün içinde çaktırmadan ortalığa döküyor. Bak bu olabilir."

"Sürekli bir şeyler yazıyor, belki de tepkilerimizi not ediyordur."

"Hem yazar, hem fail ... Yok ya sanmıyorum. Yazar iki kere fail olamaz. Hem yazan fail, hem yapan fail olacaksın. Kimse ruhsal olarak kolay kolay bu yükün altına giremez bence. Dışarıdan bir göz lazım."”(Kaygusuz, 2022, s. 117).

Sultan ve Şair başlıklı tiyatro oyununda, Hakan Sazyek'in üç gruba ayırdığı üstkurmaca tekniklerinden ikincisi ağırlıklı olarak görülmektedir. Üstkurmacyı oluşturmanın ikinci yönteminde yazar, gerçeklik ve kurmaca ilişkisini/çelişkisini belirginleştirmektedir.

Sultan ve Şair oyununda da Sema Kaygusuz, her perdede farklı bir sultan ve şairin tarihi olayına atıfta bulunmuştur. Oyunda Yüksel Sorgun isimli şair Galata köprüsünde balık tutmaktadır. Sultan, her perdede kıyafet değiştirerek şairin yanına gelir ve onu yaklaşık bin önce öldürdüğünü söyler. Şair önce adamın deli olduğunu düşünür ama sonra sultana ayak uydurarak bin yıl önce ölen şairin kimliğinde konuşmaya başlar.

Örneğin birinci sahnede sultan kendisinin Abbadi Meliki El Mutemid olduğunu, şairin de İbni Ammâr olduğunu iddia etmektedir. Diyaloglar günümüzde Galata köprüsü üstünde geçerken sultan bin yıl önce İbni Ammâr'ı öldürdüğünü ve mızrağını onun kalbinde unuttuğunu söyler. Şimdi ise mızrağını almaya gelmiştir. Yaklaşık bin yıl önce yaşanan bir olayın Galata köprüsü üzerinde yeni yaşanmış gibi diyaloglaştırılması gerçeklik-kurmaca çizgisini belirginleştirmektedir. Hatta bu diyaloglardan birinde yazar “dünya rüya birbirine karışmış” diyerek gerçeklik-kurmaca ilişkisine de atıfta bulunmuştur. Birinci sahnede yaşanan olayların sorgulanması ve üstkurmaca tekniğinin kullanıldığı yerlerden biri şöyledir:

“ŞAİR- Peki ne zaman oldu bu?

SULTAN- Herhalde bin yıl kadar önce, tarihini tam bilmiyorum... ne var ki olayı anbean hatırlıyorum.

(...)

ŞAİR- (Keyiflenmiştir, kahkaha atar) Vay... vay... vay... bu ne güzel delirmektir yahu! Bu nasıl bir kafa... Dünya rüya birbirine karışmış! Ne kullanıyorsan Allah aşkına bana da söyle. (Etrafındaki insanlara dönerek abartıyla alay eder) Duydunuz mu, katilin maktulden son bir arzusu kalmış!” (Kaygusuz, 2013, s. 12-13).

Sema Kaygusuz, **Karaduygun** anlatısında Hakan Sazyek'in üstkurmacyı oluşturma yollarının üçünü de kullanmıştır. Sazyek'in tasnifine göre birinci sırada “metnin kuruluşunu, yazılış sürecini olgu içerisinde konumlandırma, ayrıca diğer kurmaca metinleri kısmî olarak yerleştirme” yoluyla yapılan üstkurmaca vardır. Anlatı türündeki eserde Roma rakamıyla yazılan bölümlerde Sema Kaygusuz, eserini yazma aşamalarından bahsetmektedir. Kaygusuz, bir gün Birhan Keskin ile sohbet ederken

konu seslerden açılmıştır. Birhan Keskin o sıralarda kafasında duyduğu *tak tuk tak* sesleri ile meşguldür ve bu Kaygusuz’a da anlatmıştır. O esnada Birhan Keskin’in duyduğu seslerin dış dünyadan değil Keskin’in iç dünyasından geldiğini anlayan Kaygusuz, bunu düşünmeye başlamıştır. Kaygusuz’un düşünceli halini fark eden Keskin ise Kaygusuz’a bunları yazması gerektiğini söylemiştir:

“Gözlerimdeki hevesli ışıktan olacak, bana verdiği hikâyenin niteliğini tümüyle fark etmişti sanırım. Kendi mecazını emanet etmekle kalmamış, bütün gövdesiyle o mecazın bir parçası olmuştu.

"Sen bunu yaz" dedi bana.

Ossaat hikâyeme imza düştü” (Kaygusuz, 2016, s. 55).

Karaduygun kitabının ilk tasarımı bu şekilde olmuştur. Haftalar sonra bir gün Sema Kaygusuz, evdeki havasızlıktan bunalıp da dışarı çıktığında İstiklal Caddesi’nde çok tanıdık birini görmüştür. Gördüğü kişi yıllar önce yazdığı bir hikâyenin kahramanı olan Tacettin’dir. Kendi kurguladığı karakteri canlı şekilde görmek Kaygusuz’u ürkütmüştür. *Karaduygun*’da da Birhan’ın uykusuzluğunu anlatan yazar, bir yandan onu tam olarak anlatmamaktan bir yandan da kurguladıklarının gerçek olmasından korkmuştur:

“İşte o körolasica yüzünden, Karaduygun kitabıma devam etmekten etimden et koparırcasına vazgeçtim. Yok, dedim içimden, yok yok yok, uykusu bölünen bir şairin uykusuzlukla devinen tutkuları nasıl ateşlediğini anlatamayacağım ben. Hayatı unutmaya direnen bezgin bir yüreğin inzivasını dile dökemeyeceğim. Hadi kendimden bildiklerimi ekledim diyelim, yine de en perişan anlarda dahi Birhan’ın saklı tuttuğu kendini sevme sadakatini betimleyeceğim? Dannga da dan dan delerken geceyi, çöle çekilen abdallara benzer din dışı iman heba etmeyişi hangi deyişlerle anlatacağım? Canlılığın özünü kutsayan çocuksu hayretinin hakkını verebilecek miyim sahi? Yok yok yok, yazmayacağım bu kitabı!” (Kaygusuz, 2016, s. 101).

Korkusunu bu şekilde dile getiren Kaygusuz, yazmaya ara vermiştir. Daha sonra her zaman gittiği Demet’in meyhanesine gittiğinde burada Birhan Keskin ve birkaç arkadaşı ile de karşılaşmıştır. Doğan isimli bir arkadaşları Rodos’ta bulunan Kelebekler

Vadisi'nden bir kartpostal göstermiştir. Bunun üzerine sohbet ederlerken Birhan Keskin, bu kadar çok kelebeğin olduğu bir yerde asla yürüyemeyeceğini söylemiştir. Sema Kaygusuz, Birhan'ın bu nahif ruhunu yeniden fark ettikten sonra kitabına devam etme kararı almıştır:

"Birhan Kelebekler Vadisi'ni ters çevirip masaya bıraktı. "Burada yürüyemem ben, hayatta gitmem böyle bir yere."

O öyle deyince, şükran duygusuyla anında sarhoş oldum. Farkında olmadan Karaduygun'u bana yeniden teslim etmişti. Vadideki halimi tasavvur etmekten kendimi alıkoyamıyordum. Orada Kelebeğe Düşmeden yürümenin eziyetini bir tek onun ağzından duyabilirdim zaten. Böylece geri verebilirdim, dannga da dan dan geceye dolanan ebedi dulun dilini" (Kaygusuz, 2016, s. 104).

Hakan Sazyek'in sınıflandırmasında ikinci sırada yer alan üstkurmaca oluşturma yolu "gerçeklik-kurmaca çelişkisinin belirginleştirilmesi"dir. Gerçek ile kurmacanın iç içe geçmesi ile okuyucu neyin gerçek neyin sahte olduğunu ayırt edemez. Bu nedenle yazar kurmacanın içinde araya girerek okuyucuya okuduğunun bir kurmaca olduğunu hatırlatır. Örneğin Sema Kaygusuz, *Köpek Çağı* hikâyesinde olayları edebi bir dille anlatırken birden araya girer ve bilgi verir. Kurmacanın bölünüp okuyucu ile yazar arasındaki perdenin ortadan kalkması ile üstkurmaca oluşturulmuş olur:

"Öte yandan, okuma ahlakını bir kenara bırakıp okuma alışkanlıklarına göre düşünürsek, Bahçıvan'ım bir köpek katili olduğunu varsayıp hikâyenin gidişatına göre bir bir öldürmemiz gerekir köpekleri. Rambo'yu, sarı gözlü Tristan'ı, kıvrırcık Fırfır'ı ve birkaç tanesini daha... Köpeklerin ölüsüyle yetinemediğimiz için, bir tanesinin ölüşünü görmemiz gerekir ki hikâyemiz hem daha drama tük bir hal alsın, hem de pornografik çeşnisi olsun azıcık. (...) Ne ki hikâye görünebildiğinde böyle arsızca, bir yazı değildir artık. Kalpsiz bir kurgudur, hepsi bu" (Kaygusuz, 2016, s. 29-30).

Sazyek, üstkurmaca oluşturma son yolu olarak "anlatıcıyı etkin figür olarak belirginleştirme" tekniğini söylemiştir. Daha önce de bahsettiğimiz gibi *Karaduygun*'da anlatıcı genellikle Sema Kaygusuz'dur. Roma rakamıyla numaralandırılan bölümlerde kendi anılarından ve Birhan Keskin ile ilgili izlenimlerinden söz etmektedir. Eserdeki

anlatıcının kahraman olmadığı hikâyelerde de anlatıcı Kaygusuz'dur. Böylece eserde Sema Kaygusuz, hem anlatıcı rolünde yer alarak üstkurmaca oluşturmuştur.

Sema Kaygusuz, öykülerinde üstkurmaca tekniğini genellikle eserin yazılma sürecini esere dâhil ederek oluşturmuştur. **Sandık Lekesi** kitabında *Tacettin* ve *Kışlangıç* öykülerinde bu tür üstkurmaya rastlanmaktadır. *Tacettin* öyküsünde, Tacettin'in yaralandıktan sonra gittiği hastanedeki hemşireye öykünün içinde isim verilmiştir. Yazarın öyküyü yazarken karakter adı seçmesi ve bunu öyküsüne eklemesi ile üstkurmaca tekniği kullanılmıştır:

“Kakanoz hemşire adı neydi bilmiyorum ki, ona Necla diyelim, ayıp olmasın ablama, saçında azıcık kır, gözünün kenarında üç kırışık vardı ya, belli ki ununu elemiş eleğini duvara asmış. Baykuş tipli soğuk soğuk bakıyor. Öyle bir kadına olsa olsa Necla yakışır. Necla'nın ne'si, Necla'nın ce'si değil mi ya... Şarkıya, şiire yakışacak bir ad, bir üflemede, bir ahlamada çıkacak içinden, işte öyle bir Necla” (Kaygusuz, 2015, s. 20).

Kırlangıç hikâyesinde ise yazar iki yıldır yazmaya çalıştığı hikâyeyi bir türlü bitiremediğini söylemiştir. Yazma sürecini de hikâyeye dâhil ederek hikâyeyi bitirmek istediğini söyleyen yazar, üstkurmaca tekniği ile hikâyesini yazmıştır. Yazar öykünün başında parantez içinde öyküyü yazamadığı süreci şöyle anlatmıştır:

“Bugün, gayet iyi anladım. Kışlangıç'ı hiçbir zaman yazamayacağım. İki yıldır uğraştığım bu sözcük gün gün çekiciliğini kaybetti. Sevimsiz bir pop şarkısı gibi takıldı dilime. Öykünün bana değil de 'bize ait olduğu duygusundan kurtulamadığımdan mı ne, bir türlü Kışlangıç'la baş başa kalamadım. Tam iki yıl oldu. Yazarken, mızızlanmakla hüznlenmek arasında gidip geldim, bilgisayarın önüne oturdum, kalktım, evde dolaştım, oturdum, o tek bir cümleyi aradım durdum. Anladım ki, bize ait olduğuna inandığım Kışlangıç'ın öyküsünü, bizden biri yazamayacak. (...) Ben bu 'kırlangıç' fikrine ümitsizlikle bağlıyım. Yazamayacağım öyküyü, neden yazamadığımı yazarak, derdimi anlatabilirim ancak” (Kaygusuz, 2015, s. 81-82).

Öyküde iki ayrı olay iç içe anlatılmaktadır. Olaylardan biri Sema Kaygusuz'un öyküyü yazma sürecini konu alırken diğeri öykünün asıl konusu olan bir kırlangıcın hayata

tutunma mücadelesini konu almaktadır. Kaygusuz, üstkurmaca tekniğini sadece öykünün yazma sürecini anlattığı kısımlarda değil asıl öyküde de kullanmıştır. Asıl öyküde, erkek kırlangıcın güneyden, dışının ise güneybatıdan getirilmesi ve bir laboratuvar da çiftleştirilmesi ile yeni bir kırlangıç oluşturulmuştur. Bu aşamalar bir dış ses olan yazar tarafından gözlemci bakış açısıyla anlatılmaktadır. Öykünün bir noktasında anlatıcı yeni üreyen kırlangıç olmuş ve kahraman bakış açısıyla yaşadıklarını anlatmaya başlamıştır. Sema Kaygusuz, anlatıcı ve bakış açısının değiştiği noktada araya girerek üstkurmaca oluşturmuştur: “Az sonra anlatacaklarım bir ‘buluş’ değil, bu öyküdeki tek çıkar yolumdur,” (Kaygusuz, 2015, s. 84).

Kaygusuz’un ilk yazdığı hikâyelerinden oluşan *Esir Sözler Kuyusu* kitabında da üstkurmaca örneklerine rastlanmaktadır. Yazar, bu kitabındaki bazı hikâyelerini çevresinde gördüklerinden etkilenecek oluşturmuştur. Okuyucuya anlatmış olduğu olayları bizzat yaşadığını inandırmak için yer yer araya girmiş ve okuyucuyla konuşmuştur. Bu yöntem Hakan Sazyek’in, üstkurmaca oluşturma yollarından biridir. Sema Kaygusuz, hem anlatıcıyı etkin bir figür yani kahraman haline getirerek hem de eserin yazılma aşamasını metne dâhil ederek üstkurmaca oluşturmuştur. *Yüzeysel Şeyler* öyküsü bu tip bir üstkurmacayla başlamaktadır:

“Her yüz metrede bir (kesinlikle yüz metre) bir inzibatın yarı kapalı gözlerle nöbet tuttuğu, etrafı tel örgülerle çevrili gri lojmanlarda, ılık havanın illa ki herkesi sivilileştirdiği bir gün, çok komik olaylar oldu. Annemin dediğine bakılırsa olanları anlatmamam gerek biliyorum; Varlık dergisinde üstat bir yazardan okuduğuma göre, yaşadıklarını hiç yaşanmamış bir şeye çevirmeliymiş yazar. O zaman, yazılanlar, yaşanma ihtimali yüksek yeni bir hakikate bürünürmüş. Ama tutamıyorum kendimi (ne yalan), anlatacaklarım satırı satırına doğru, yemin ederim” (Kaygusuz, 2017, s. 25).

3.2.3. Metinlerarasılık

Postmodernizm, bugünü ve geleceği etkileyen ama çoğunlukla geçmişten beslenen bir anlayışa sahiptir. Yazılan yeni metnin geçmiş metinlerle sıkı bir ilişki içinde olmasından doğan metinlerarasılık kavramının postmodern eleştiri alanına Julia Kristeva ile birlikte girdiği kabul edilse de kavramının kökeni aslında çok daha gerilere dayanmaktadır. İster eski, ister klasik, isterse de çağdaş metin olsun hiçbir metin kendinden önce yazılmış

metinlerden tamamen bağımsız yazılamaz. Her metin kendinden önce yazılmış metinlerden açık ya da kapalı bir şekilde mutlaka bazı izler taşır.

Tezin bu bölümünde Kubilay Aktulum'un *Metinlerarası İlişkiler* kitabından yola çıkarak metinlerarasılık ve metinlerarasılığı oluşturan unsurlar açıklanmaya çalışılmıştır. Aktulum, kitabında metinlerarasılığı oluşturan unsurları açıklamadan önce "Tanım-Kuram-Köken" başlığı altında önemli düşünürlerin çalışmalarından ve metinlerarasılığa bakış açılarından bahsetmiştir.

Rus Biçimcileri, Ferdinand de Saussure'nin dilbilim kuramlarından etkilenerek metni büyük ölçüde kendi içinde incelerler. Bunu yaparken yazın incelemelerindeki geleneksel tutumu, tarihi, psikolojiyi vs kenara atarlar. Yazın yerine yazınsallığı incelemeye çalışırlar. Yeni Rus Biçimcilerini eskilerinden ayıran en önemli özellikleri ise yapıtı salt kendi içinde ele alma düşüncesinden sıyrılıp onu belli bir yazınsal bütün içerisine yerleştirmeleri, yani onu başka yapıtlarla ilişkilendirerek ele almalarıdır. Fakat bunu yaparken yapıtların daime biçim olgusunu ön planda tutarlar. Rus Biçimcilere göre yapıtlarda kullanılan yeni biçimlerin anlaşılabilmesi için yerini aldıkları eski biçimlerle karşılaştırılmaları gerekmektedir. Bunun en önemli kanıtı olarak da Rus Biçimcilerin yazılarında sıklıkla kullandıkları metinlerarası bir yöntem olan parodi verilebilir. Parodi, en geniş anlamıyla yapıtların taklit edilmesi ve dönüştürülmesi olarak tanımlanabilir. Rus Biçimcilere göre yapıtlarda kullanılan eski biçimler parodi yoluyla dönüştürülmüş ve yeni biçimler elde edilmiştir (Aktulum, 2000, s. 19-24).

Metinlerarasılık kavramı özünü aslında Rus eleştirmen Mikhail Bakhtin'den alır. Ona göre, yazına ait olsun ya da olmasın her sözce onu derinden derine belirleyen toplumsal ve tarihsel bir bağlamda köklenmiştir. Bakhtin'in sözce kuramının önemli bir yönü de her bir söylemin mutlaka başka söylemlerle etkileşim halinde olduğunu kesin bir ilke olarak ileri sürmesidir: İster güncel, ister sözbilimsel, ister bilimsel olsun -hiçbir yazınsal söylem "önceden söylenmiş"e, "bilinen"e, "ortak düşünce"ye vb. yönelmeden edemez (Aktulum, 2000, s. 24-26).

1960-1970 yılları arasında Bakhtin'in görüşlerini Fransa'da tanıtmaya başlayan Julia Kristeva, düşüncelerinde ondan etkilenmiştir. Kristeva, söylemin konumu ve metnin konumu arasında bir koşutluk kurarak, nasıl ki bir söylem (ya da sözce) hem söyleyenin

hem de dinleyenin ortak ürünüyse ve kendinden önceki ya da çağdaş sözcelere gönderiyorsa, metnin de her zaman öteki metnin kesiştiği yerde bulunduğu ilkesini benimser. Metinlerarasılığı bir mozaığe benzeten Kristeva “Her metin bir alıntılar mozaığı gibi oluşur, her metin kendi içinde başka bir metnin eritilmesi ve dönüşümüdür.” (Kristeva, Aktaran Aktulum, 2000, s. 41) der. Ona göre metinlerarası bir metin sadece öteki metnin bir yinelemesi değil, metinsel bir devinimdir de. Kristeva’yı diğer kuramcılardan ayıran düşüncesi ise metinlerarası ile (metinlerarası) gönderge arasında ayrım yapmasıdır. Metinlerarası gönderge kolaylıkla tanımlanabilir ve metinden ayrıştırılabilir. Oysa bir metnin metinlerarası olması için sadece göndergenin metinlerarası olmaz. Metin alıntılacağı ya da taklit ettiği unsurları kendi içerisinde bozup yeniden işlemekten geçirdiği ölçüde metinlerarası olur (Aktulum, 2000, s. 40-44).

Roland Barthes metinlerarasılığa dair tanımlamasını Kristeva’nın tanımlamasına yakın yapar. Ona göre;

“Metin 'bütünüyle alıntılar, göndergeler, yansılarla örülmüştür: Önceki ya da çağdaş ekinsel diller (hangi dil böyle değil ki?) baştan sona geniş bir 'stereofoni' içerisinde onu geçerler. Her metin bir başka metnin bir metinlerarası olduğu için, metinlerarası sıradan bir metin kökeniyle karıştırılmamalıdır: Bir yapıtın 'kaynaklar'ım, 'etkiler'ini (etki alanlarını) araştırmak köken söylenini doyurmaktır; bir metni oluşturan alıntılar anonim, saptanamaz ama yine de 'daha önce okunmuş', ayraçsız alıntılardır” (Barthes, Aktaran Aktulum, 2000, s. 56).

Gerard Genette, metinlerarasını “iki ya da daha fazla metin arasındaki ortakbirliktelik ilişkisi, yani temel olarak ve çoğu zaman bir metnin başka bir metindeki somut varlığı” olarak tanımlar (Genette, Aktaran Aktulum, 2000, s. 83). Metinlerarasına en açık kullanım olarak çoğu zaman ayraçlarla belirtilen alıntıyı koyar. Kapalı, gizli bir alıntı biçimi olarak “plagiat”yı, dolaylı bir alıntı olarak “anıştırma”yı metinlerarası kapsamına alır. Ancak diğer kuramcılar aksine, kapalı yeniden yazma biçimlerini, kapalı anımsamaları ve aralarında ilişki kurulabilecek olan türev ilişkilerini metinlerarasının dâhiline almaz (Kalem, 2019, s. 23).

Kubilay Aktulum, kitabında metinlerarası ilişkileri *Ortakbirliktelik İlişkileri, Türev İlişkileri* ve *Ana Metinlerin Ciddi Düzende Dönüşümü* başlıkları altında toplamıştır. Ortakbirliktelik İlişkileri başlıklı birinci bölümde “Alıntı ve Gönderge, Gizli Alıntı – Aşıma, Anıştırma” yöntemlerini; Türev İlişkileri bölümünde “Yansılama, Alaycı (Gülünç) Dönüştürüm, Öykünme” yöntemlerini; Ana Metinlerin Ciddi Düzende Dönüşümü bölümünde ise “Biçimsel Dönüşümler, Anlamsal Dönüşümler, Anlatı İçinde Anlatı – İç Anlatı, Palempsest ve Kolaj” yöntemlerini açıklamıştır. Çalışmada, bu bölümün devamında Sema Kaygusuz’un eserlerinde yer alan metinlerarası ilişkiler bu başlıklar doğrultusunda incelenecektir.

Ortakbirliktelik İlişkileri

Alıntı ve Gönderge:

Alıntı, metinlerarası ilişkinin en yaygın ve en belirgin kullanılan yöntemidir. Yazarın, düşüncesini açıklamak ve desteklemek için o konuda söz sahibi başka bir yazardan, kurmacadan vb. parça almasına *alıntı* denir. Gerçekten de alıntının temel işlevi söylemin daha açık bir hale gelmesini sağlamak ve gerçeklik etkisini artırmaktır. Bilinçli ve sistemli bir şekilde yapılan alıntıda yazar, alıntılacağı parçanın kendisine ait olmadığını açıkça belli eder. Bunu yaparken de iki yöntem kullanır: Ayraç ve italik yazı. Alıntılanan parçanın ayraç içinde ya da italik yazıyla yazılması yazarın açıkça ben metinlerarası ilişki kuruyorum demesinin bir yoludur. Yazar alıntıyı yaparken sadece yapıtın başlığını, yazarını, bir kahramanını ya da çağını belirtiyorsa buna *gönderge* denir. Göndergeler, alıntılara göre daha kapalı bir yapıdadırlar. Bu nedenle çoğunlukla kapalı alıntı olarak bilinen anıştırma ile karıştırılırlar. Gönderge ve anıştırma arasındaki temel fark ise göndergelerde işaret edilen yapıt, yazar, kahraman, çağ vb. alıntının ayraç içinde ya da italik yazı ile aktarılmasıdır (Aktulum, 2000, s. 93-103).

Tarihe, tarihi olay ve kişilere önem veren ve bunları eserlerinde metinlerarasılık yöntemiyle sıklıkla kullanan yazar Sema Kaygusuz, *Yere Düşen Dualar* romanında genellikle alıntı ve gönderge teknikleriyle yoluyla metinlerarası ilişki kurmuştur. Romanda alıntı tekniğiyle oluşturulan ilişkileri incelersek üç alıntı dikkat çekmektedir.

Bunlardan birincisi Leylan'ın İtalya'daki Anagni Katedrali'nin duvarında bulunan Hipokrat ve Galenos'u betimlediği bölümde rahlede yazan bir yazıyı aktarmasıyla oluşturulmuştur: “Yaratılmış ve yaratılacak olan varlıkların tümünün... Bu dünyada, dört temel unsurla bağlantısı halen sürmektedir” (Kaygusuz, 2014, s. 43).

Romandaki ikinci alıntı ise Leylan'ın Lodos Kitaplığı için topladığı kitaplardan birinden okuduğu bir cümledir. Bu cümle Albert Camus'un *Düşüş* adlı romanından alıntılanmıştır: “Kuşkulu olmaktan çıkmak için düpedüz var olmaktan çıkmak gerekir” (Kaygusuz, 2014, s. 58).

Romandaki üçüncü alıntı ise ikinci bölümün başında okuyucuya aktarılan Uğur Aktaş'ın şiiridir:

“ âlem, öldüğünde

mekân telaşlı, çünkü taşlık hemen şurası

yeryüzü tanımaz denizi

sadece ıslak bazı çukurları...

ey her çift için tek olan tanrı

dünya göze görüldüğü gibidir

ve aklım dünyalar içinde sancılı

er döllemesin artık, kadın bilmesin analığını

âlem öldüğümde tümlenir

varlık huzursuz, yokluk hemen şurası

Uğur Aktaş” (Kaygusuz, 2016, s. 137).

Romanda gönderge yoluyla oluşturulan metinlerarası ilişkileri inceleyecek olursak karşımıza çıkan ilk gönderge, yazarın kendi eseri *Sandık Lekesi*'ne yaptığı gönderge olmaktadır:

“Yanılmıyorsam birinin adı hâlâ aklımda: Sandık Lekesi'ydi sanırım. Kitabın arka kapağında yazarının fotoğrafı vardı. Kadın, yan durup boynunu vizöre doğru çevirmiş dokunaklı bir gülümsemeyle bakıyordu. Bu gülümsemeyi fotoğrafta etkili kılan hüznün, en iyi niyetle düşünürsek gerçek bir hüznünse, yazarın fotoğraf çekirme eğilimini bozmaya yetmiyordu” (Kaygusuz, 2014, s. 45).

Bir diğer kitap göndergesi Bergamalı Hekim Galenos'un *Yiyeceklerin Özellikleri Üstüne* kitabına yapılmıştır:

“Galenos'un ikinci yüzyıldan kalma dili, Yunancadan Arapçaya, Farsçadan Frenkçeye, İtalyancadan İngilizceye, İngilizceden Türkçeye çevrile çevrile katman katman soyulup yavan bir buyruğa dönüşeceği yerde, itaat bekleyen hırçın bir ses olarak bütün içtenliğiyle işitilebiliyordu. Yiyeceklerin Özellikleri Üstüne adlı elkitabını okurken, saç sakal birbirine karışmış, konuştukça yanağındaki et beni kımıldayan, huysuz bir adam belirmişti gözümde” (Kaygusuz, 2014, s. 46).

Bu bölümün devamında Galenos'un vücuttaki dört sıvının mizaçla ilişkisi düşüncesine de göndermede bulunulmuştur:

“Kâinat, diyordu başparmağıyla yeryüzünü işaret ederek, topu topu dört unsurun tesiri altındadır çocuğum. Kutsal dördün hükmünde eşsiz bir uyuma erişebilecekken senin mendebur baban, ah zavallı demevî, edepsiz bir şekilde şarap içmekten kaybetti etindeki dengeyi. Değil mi ki kanın hükmüne giren sıcakkanlı, balgamin hükmüne giren soğukkanlı, sarı safranın hükmüne giren asabi olur; kara safranın hükmüne girdiği içindir ki içinden çıkamadığı bir karasevdaya düşmüştür, baban” (Kaygusuz, 2014, s. 47).

Leylan okuduğu kitaplardan bahsederken “Bu meraklı okurun sayesinde bir dolu yeni sözcük öğrendim. En çok da Kitabı Mukaddes'e şaşırmıştım. Bir din kitabı olarak değil de heyecanlı bir serüven olarak okunmuş, ilginç olayların geçtiği baplar büyücek yıldızlarla işaretlenmişti. Cep kitabı büyüklüğünde, üç parmak kalınlığında basılmış, kızıl ciltli ağır bir kitaptı” (Kaygusuz, 2014, s. 63). Diyerek Kur'an-ı Kerim'e de gönderge yapmıştır.

Leylan, *Merhamet* başlıklı bölümde bir hikâye anlatır. Bu hikâyeye göre İbn Kıftî Useybia adında Ortaçağ'da yaşamış bir âlim vardır. Ölümcül bir hastalığa yakalanan bir padişah İbn Kıftî'nin ününü duyunca onu sarayına çağırır ve kendisini iyileştirmesini ister. İbn Kıftî, padişahı iyileştirir, padişah da karşılığında İbn Kıftî'ye kütüphanesini bağışlar. Bu kadar çok kitabı bir arada gören İbn Kıftî, önce kendinden geçer sonra hemen işe koyulup yıllarca bu kitapları okur. En son kitabı bitirdiğinde ise kütüphaneyi yakar ve bütün kitapları kapsayan tek bir kitap yazacağını söyler.

Bu hikâyede yazar İbn Kıftî'ye göndergede bulunmuştur. İbn Kıftî, M.S. 568-646 yılları arasında yaşamış kültür tarihçisi ve devlet adamıdır. Küçük yaşlardan itibaren birçok ilimle ilgilenmiş ve devlet görevlerinde bulunmuştur. Halep'te bulunduğu sırada âlim ve sanatkarlarla yaptığı toplantılar ve kurduğu zengin kütüphaneler ile tanınmaktadır. O dönemde evi kitap tüccarlarının, varrakların, âlim ve şairlerin buluştuğu bir merkez konumundaydı (Kaya, 2000, s. 112-114).

Yazar Sema Kaygusuz, *Yüzünde Bir Yer* romanında hem alıntı hem de gönderge yöntemleri ile metinlerarası ilişkiler kurmuştur. Romanda alıntılar italik ya da tırnak içinde yazılırken göndergelerde sadece olayların ya da kişilerin isimlerinin anılması ile metinlerarasılık kurulmuştur.

Romanda karşımıza çıkan ilk alıntı halk ozanlarından Zevraki'nin şiiridir: “*Dalgalar ayyuka çıksa ta ayyuka, ufku geçip parıltılı gök kubbenin sınırlarına değin ulaşırsa, hatta oradan arşa taşsa, arştan sonrasına da yükselse, yine de o muazzam denizin üstünde kalır zevraki,*” (Kaygusuz, 2021, s. 17).

Romandaki ikinci alıntı Tîn Sûresi'nden yapılmıştır: “‘İncire ve zeytine andolsun ki’ diye başlıyor Kuran'daki Tîn suresi, ‘biz insanı en güzel biçimde yarattık.’ Allah incir üstüne yemin etmiş yani. Yaradan'ın yarattıklarının adıyla yemin etmiş olması, muhteşem bir dil eğretilmesi” (Kaygusuz, 2021, s. 124).

Alıntı ile gönderge arasındaki farkı açıklarken alıntının daha açık, göndergenin daha kapalı yapıldığını belirtmiştik. Her ikisi de italik ya da tırnak içinde yazılabilir fakat gönderge yapılan unsurun kaynağı hemen anlaşılmaz. Ayrıca göndergede olayın, kişinin ya da yapıtın sadece adı anılır. Bu bağlamda romanda birkaç gönderge karşımıza

çıkılmaktadır. Bunlardan birincisi Bilge Karasu'nun *Narla İncire Gazel* kitabından kısa bir parça içermektedir. *YBY* romanında şöyle alıntılanmıştır: “İncire "tin" denildiğinden beri *bütün büyük serüvenler onun önünde yaşanıyor*” (Kaygusuz, 2021, s. 19).

Romandaki ikinci gönderge Pepuk kuşu efsanesine yapılmıştır. Pepuk kuşu efsanesi genellikle Dersim, Erzincan ve Bingöl çevrelerinde anlatılmaktadır. Efsaneye göre iki kardeşin anneleri öldükten sonra babaları başka biriyle evlenir. Üvey anne çocukları hiç sevmeyiz ve onlara zulmeder. Bir gün üvey anne iki kardeşi kenger toplamaya gönderir. Büyük kardeş kengeri toplarken küçük kardeş de çuvalın ağzını açar. İş bitmeye yakın büyük kardeş çuvala baktığında kengerin az olduğunu görür ve kardeşini kengerleri yemekle suçlar. Küçük kardeş de istersen karnımı yar bak ben yemedim, der. Büyük kardeş üvey annesinden korktuğu için kardeşinin karnını yarıp bakar. Kardeşinin karnının boş olduğunu gördüğünde pişman olur ama kardeşi çoktan ölmüştür. Büyük kardeş yaratıcısına yalvarır ve kardeşinin acısını dile getirecek bir kuş olmak istediğini söyler. Yaratıcı da onu pepuk kuşuna çevirir (Genç, Aktaran Akman, 2017, s. 2619-2620).

Romanda, Dersim'den göç eden kırk kişinin diline pepuk efsanesinin takıldığı söylenmiştir. Dersim'den sürgün edilenlerin geride bıraktıklarına karşı duydukları pişmanlık hissine ve yeni yurt edinmede zorluk yaşamalarına pepuk kuşunun hikâyesi ile gönderge yapılmıştır:

“Öz dillerini sözcük sözcük yutmaya başlamış, Dersim'den getirdikleri Pepuk kuşu efsanesi boğazlarına takılı kalmıştı. Hâlbuki bir pişmanlık hikâyesiydi bu hatırlatılamayan. Kardeşini öldüren bir oğlanın pepuk kuşuna dönüşerek pe-puk pe-puk ötüşleriyle evrenden bağışlanmayı dilediğini, ama bir kuş ağzıyla konuştuğu için kendini bağışlatamadığını ve hiçbir yere konamadan sürekli uçmak zorunda kaldığını anlatan ibretlik bir masaldı” (Kaygusuz, 2021, s. 34).

Romandaki üçüncü gönderge simurg kuşu ile ilgilidir. Simurg, Anka kuşunun diğer isimlerinden biridir. Bir efsaneye göre Anka, cennet kuşuna benzer yeşil bir kuşmuş. Bu yüzden adı Zümrüdüanka olarak da bilinirmiş. İranlılar ise otuz kuştan birer renk ve alamet bulundurduğuna inandıkları için Anka'ya “Simurg” derlermiş (Pala, 2004, s. 24). *YBY* romanında da İranlıların bu inancına göndergede bulunulmuştur: “Ölmeden önce

‘Be adam!’ demiş, ‘Simurg bile otuz kuş, otuz kuş kadarcık bir Simurg...’ ” (Kaygusuz, 2021, s. 125).

Bir başka gönderge ise Hızır ile ilgilidir. Romanda Hızır’dan bahsedilirken şöyle bir tabir kullanılmıştır: “Ne var ki Eliha’nın, çirkinlikten, yalnızlıktan ve sessizlikten oluşan kusursuzluğu, *kullardan bir kul* Hızır’a gebe kaldığı geceye kadar sürebildi,” (Kaygusuz, 2021, s. 25). Burada “kullardan bir kul” tabirinin italik yazılmasının sebebi Kur’an-ı Kerim’de Hızır’dan böyle bahsedilmesidir: “Derken kullarımızdan bir kul buldular ki, biz ona katımızdan bir rahmet vermiş, kendisine tarafımızdan bir ilim öğretmiştik,” (Altuntaş ve Şahin, 2011, s. 323).

Romanda Zülkarneyn betimlenirken bazı padişahlara da göndergede bulunulmuştur. Bu padişahlar savaşı yönleri ve geniş topraklara hükmetmeleri yönüyle anılmaktadırlar. Romanda Zülkarneyn şöyle betimlenmiştir: “Sultan Süleyman, Makedonyalı İskender, Fatih Sultan Mehmed gibi gözünü dünyaya dikmiş hükümdarlara benziyor,” (Kaygusuz, 2021, s. 49).

Romanda padişahlar kadar peygamberler de sık sık anılmaktadır. Hz. Eyüp bu peygamberlerden birisidir. Romanda “Hani Eyüp yalvarmış ya Allah’a ‘Ruhum bedenimden yoruldu’ diye, onlar için de bildik bilinmedik bütün âlemler, yedi kat gök, yedi kat yer, bundan böyle kıvranan bir bedenden ibaretti,” (Kaygusuz, 2021, s. 13) ifadesi ile Hz. Eyüp’e göndergede bulunulmuştur. Hz. Eyüp çektiği sıkıntılar ve bunlara gösterdiği sabır ile bilinen bir peygamberdir. Alıntıda onlar diye bahsedilen kişiler ise Dersim olayları sonrası sürgüne dilen 40 kişidir.

Romanda anlatıcı taşlardan bahsederken Hz. Yakup ile Beyt-el taşına ve Hacerü’l Esved’e gönderge yapılmıştır:

“Tanrıların toplanma yerine işaret düşmek için orta yere dikilen onca kayadan, sınır taşlarından, mezar başlıklarından, Yakub’un önce başını yasladığı sonra göklerin kapısı olarak bir direğin üstüne yerleştirdiği Beyt-el taşından, Afrika’daki kabilelerin ovalaya ovalaya parlattığı kutsal kayaçlardan, Kâbe’deki Hacerü’l Esved’den, kurbanların adandığı mermer sunaklardan, düştüğü yerde tapınaklar

inşa edilen meteor parçalarından insana bulaşan pürüzlü bir sonsuzluk duygusu”
(Kaygusuz, 2021, s. 57).

Yaratılış 28: 10-22 ayetleri arasında anlatılan hadiseye göre bir gece Hz. Yakup rüyasında yeryüzüne bir merdiven dikildiğini, başının göğe eriştiğini ve Tanrı’nın meleklerinin buradan inip çıktıklarını gördü. Bu rüyada Tanrı Hz. Yakup’un yanında durmuş ve ona soy ve toprak vereceğini söyledi. Hz. Yakup uyandığında yattığı yerin Tanrı’nın evi olduğunu düşünüp oraya anıt niteliğinde bir taş dikmiş ve bu taşın adını Tanrı’nın evi manasına gelen “Beyt-el” koydu (Şimşek, Konutgan ve Solgun, 2001, s. 156-158).

Hacerü’l Esved ise “siyah taş” anlamına gelmektedir. Kâbe’nin Doğu köşesinde yer alan ve tavafa başlama noktasını belirleyen bir taştır. İslamiyet’e göre Hz. İbrahim ve Hz. İsmail, Kâbe’yi inşa ederken bu taşı bilerek koymuşlardır. Fakat Kur’an-ı Kerim’de adı geçmemektedir.

Göndergede bulunulan bir diğer peygamber Hz. İdris’tir. Kur’an-ı Kerimde sadece Meryem sûresi 56 ve 57. ayetlerde; Enbiyâ sûresi 85 ve 86. ayetlerde anılan İdris peygamberin hayatına dair diğer bilgiler tefsir ve tarih kitaplarından elde edilmiştir. Hz. Âdem ve Hz. Şit’ten sonra kitap indirilen 3. peygamberdir. 30 sahifelik bir kitap indirilmiştir. Genel yayın müdürlüğünü İlhan Apak’ın yaptığı *Peygamberler Tarihi Ansiklopedisi*’nde Hz. İdris ile ilgili şu bilgiler verilmektedir:

“Kur’an-ı Kerim’de ismi geçen peygamberlerden. Şit aleyhisselâmın torunlarından. Allahü Teâlâ, buna otuz sahife (forma) gönderdi. Eski Yunanlıların Hermens dedikleri kimse ve daha sonraki filozoflar; fizik, kimya ve tıp bilgilerini, İdris aleyhisselâmın kitabından çaldılar. Kalem ile kitaplar yazan ve iğne ile dikiş diken budur. Daha önce, deriden elbise giyilirdi. Diri olarak göğe kaldırıldı. Asıl ismi Ahnuh (Hanûh) dur. Kur’an-ı Kerim’de ismi İdris diye bildirildi. Çok kitap okuduğu için ona bu lakap verilmiştir. Kendisine peygamberlik, hikmet ve sultanlık verildiğinden müselles bin ni’me (kendisine üç nimet verilen) de denilmiştir” (Apak, 2004, s. 70)

M. Âsım Köksal’ın *Peygamberler Tarihi* kitabında anlattığına göre Hz. Ümmü Seleme, Hz. İdris’e cenneti ve cehennemi gösterilişini anlatmıştır. Bu rivayete göre ölüm meleği

ile yakın dost olan Hz. İdris, ondan cenneti ve cehennemi kendisine göstermesini istemiştir. Önce cehennemi gören Hz. İdris gördüklerinden korkmuştur. Daha sonra cenneti görünce sakinleşmiştir (Köksal, 2011, s. 81-82). Bu olaya dair bazı rivayetlere göre de Hz. İdris göğe yükselip cennet ve cehennemi gördükten sonra tekrar yeryüzüne inmemiştir. Bu yüzden onu ölümüne dair de çeşitli rivayetler vardır.

YBY romanında da bu özellikleri ile betimlenen İdris peygamber aynı zamanda Hızır ile de özdeşleştirilmiştir. Hızır'ın bazı tavırları Hz. İdris'i andırdığı için aralarında bir benzerlik ilişkisi kurulmuştur:

“Derken Hızır hakkında türlü söylentiler dolanmaya başlıyor. Bir zamanların esrarengiz peygamberi İdris'e benzetiyorlar onu. Ölmeyen, ölmediği için varlığı daima muamma olan İdris, bir bakışta ağacın yapraklarını sayabilecek denli gözleri keskin, bulutlara söz geçirmeye muktedir, şaşmaz kehanetleriyle meşhur, dünyanın üç büyük nimeti sayılan yalvaçlık, hikmet ve sultanlıkla taçlandırılmış münevver biriymiş. (...) Dikiş dikerken hep aynı cümle dökülüyormuş ağzından, "Kendi makamımdan cenneti de gördüm, cehennemi de." Sürekli sayıklanan bu cümle teselli gücünü yitirdiği gün İdris apansız kaybolmuş. Arkasında ne ayak izi, ne de kan lekesi. Bir daha hakkında haber alınamamış” (Kaygusuz, 2021, s. 50-51).

Romanda Melkisedek, Hz. İbrahim'in dinine inanması ile betimlenmiştir. Tevrat'ta da ismi geçen Melkisedek, dönemin Şalem Kralı olarak anılmakta ve Hz. İbrahim tarafından kutsanmaktadır. Bu kutsama sonrasında Melkisedek'in bağlılığına karşılık Hz İbrahim, Melkisedek'e savaşta kazandığı ganimetlerden pay vermiştir. Romanda bu olaya da göndergede bulunulmuştur:

“Melkisedek'in, gücü yeten herkesin tanrı olmaya yeltendiği bir zamanda kendi yaratıcısından söz ederek başını göğe kaldıran İbrahim'e büyük bir bağlılık duyması, hatta sadakatine karşılık İbrahim'in savaşlarda edindiği ganimetin onda birini alarak kan dökmeden krallığını günden güne zenginleştirmiş olması, Eliha'nın âleminde önemsizdi” (Kaygusuz, 2021, s. 30-31).

Ayrıca romanda Hızır ve Zülkarneyn bir savaş meydanından çıktıklarında Hz. İbrahim ve oğlu Hz. İshak ile de karşılaşmışlardır. Burada da Hz. İbrahim'in oğlunu kurban etmeye götürmesi olayına gönderge yapılmıştır.

YBY romanında anlatıcı, romanın başkahramanı olan genç kadına Hz. Süleyman'ın Sebe Melikesi Belkıs ile olan hadisesini anlatmaktadır. Olayların başında inci kakmalı altın tahtında öfkeyle söylenen biri tasvir edilmiştir. Bu kişi Hz. Süleyman'dır ve şöyle betimlenmiştir:

“İşte benim Süleymanım. Gerçekte doğmaması gereken, ama doğması uğruna bütün yasakların çiğnendiği Süleyman. Hititli bir subayın karısıyken gönlünü Davud'a kaptırmış Batşeba'nın küçük oğlu. Ayıp ile aşk onun bünyesinde harmanlandığından mı, yoksa bir insan kişinin sahip olabileceği güçlerin biricik timsali olduğundan mı ne, her kuşun dilinden anlayan, rüzgâra söz geçirebilen, hükmettiği cinlere denizlerdeki incilerle mercanları toplatan, esir ifritlerine ihtişamlı saraylar yaptırtan efsanevi bir ölümlü çıkmış ortaya. Belki de uygunsuz bir rahme ekilmişliğini unutturmanın tek yolu, baştan ayağa müjdeyle donanmaktır. Ne var ki kendi kudretine boyun eğen bir kul olmak, kaçınılmaz yazgısıdır Süleyman'ın” (Kaygusuz, 2021, s. 103).

Hz. Süleyman'ın doğumuna dair yapılan gönderge Tevrat'ta anlatılmaktadır. Tevrat'ta belirtildiğine göre Hz. Süleyman'ın annesi Batşeva'dır. Samuel Kitabı'nın 11 ve 12. bölümlerinde Davut'la Batşeva anlatılmaktadır. Bu bölümlerde anlatılana göre Hz. Davut, Yeruşalim kentinde kalırken bir gece Eliam'ın kızı, Hititli Uriya'nın karısı Batşeva'yı görür ve ona âşık olur. O gece birlikte olurlar. Batşeva bu birliktelikten hamile kalır. Batşeva'nın hamilelik haberini alan Hz. Davut, Uriya'yı kendisi için savaşmaya çağırır ve onun cephede ölmesine bilerek sebep olur. Batşeva'nın yas süreci bittikten sonra da onu kendi sarayına getirtir. Fakat Hz. Davut'un bu yaptığı Allah'ın hoşuna gitmez. Allah, Hz. Davut'a bir elçi gönderdi ve onun soyunu lanetlediğini bildirir. Batşeva'dan doğan ilk çocuk bir süre sonra ölür. Bu olay üzerine Hz. Davut, Allah'a teslimiyetini bildirir. Batşeva'dan olan ikinci çocuğuna ise Süleyman adını koyar (Şimşek, Konutgan ve Solgun, 2001, s. 1617-1629).

Yukarıda romandan alıntılanan paragrafta yapılan Hz. Süleyman'ın kuşlara, cinlere ve rüzgâra söz geçirebilmesi ve ifritlerine saray yaptırabilmesine dair göndergeler ise Kur'an-ı Kerim'de anlatılmaktadır. Enbiyâ Sûresinin 79 ve 82. ayetleri arasında dağların, kuşların, rüzgârın, dalgıçlık yapan ve daha başka işler de yapabilen şeytanların Hz. Süleyman'ın emrine verildiği belirtilmiştir (Altuntaş ve Şahin, 2011, s. 359). Sebe Sûresinin 12 ve 13. ayetlerinde de Hz. Süleyman'a eşlik etmesi için cinlerin ve rüzgârın görevlendirildiğinden, bunların Hz. Süleyman'ın istekleri doğrultusunda mabed yaptıklarından bahsedilmektedir (Altuntaş ve Şahin, 2011, s. 473).

Romanda III. Osman'ın kişilik özelliklerine ve dönemindeki bazı hadiseler de gönderge yapılmıştır. Necdet Sakaoğlu, *Bu Mülkün Sultanları* kitabında 25. padişah olarak III. Osman'ı anlatmaktadır. Sakaoğlu kitabında III. Ahmed'in (1703- 1730) ve I. Mahmud'un (1730-1754) toplam 51 yıl süren saltanatlarının III. Osman'ın gençlik ve olgunluk çağına denk geldiğini söylemiştir. III. Osman bu yaşlarını Topkapı Sarayı Harem Dairesindeki Kafes Kasrı'nda geçirmiştir. 3 yıldan daha az süre saltanatında 2 büyük yangın çıkmış ve Haliç'te don olayı yaşanmıştır. Yangınlardan ilki 27-28 Eylül gecesi 1755 yılında çıkmıştır. İkincisi ise 4-5 Temmuz gecesi 1756 yılında çıkmıştır. Tarihçi Hâkim Efendi, Haliç'in donmasını Hicri 1168 tarihinde *"Buz üstünden geçen geldi bana yaz dedi Tarihin / Deniz altmış sekizde dondu buzdan ben-deniz geçtim"* dizeleriyle belgelemiştir (Sakaoğlu, 2015, s. 325-332).

Necdet Sakaoğlu, III. Osman zamanında Ahırkapı'daki fenerin yapılmasını ise şöyle açıklamıştır:

"Mart 1756'daki şiddetli fırtınada bir Mısır kalyonu gece karanlığında Kumkapı'da karaya oturdu. Dalgaların şiddetinden kadın erkek 600 yolcu tahliye edilemedi. Kıyıya gelen padişah, tersaneden mavnalar getirterek bütün yolcuları boşalttırdı. Benzeri olayların yinelenmemesi için de Ahırkapı'da bir fener yapılmasını emretti" (Sakaoğlu, 2015, s. 330).

Romanda anlatıcı, Hızır ile yaptığı sohbetlerden birinde III. Osman'ı bahsetmişlerdir. III. Osman ve dönemindeki olaylara yapılan gönderge şöyledir:

“Meğer vaktiyle bir kaza olmuş Kumkapı’da. Bin yedi yüz müymüş neymiş, Mısır’a gitmek üzere sefere çıkan Hacı Kaptan’ın kalyonu karaya oturunca zamanın padişahı Üçüncü Osman yan yatmış kalyonu bizzat teftiş ettikten sonra, Boğaz sularını altı saniye boyunca aydınlatacak Ahırkapı Feneri’ni yaptırtmaya karar vermiş. (...) Tedirgin ruh halini üç yıllık saltanatı boyunca bütün Konstantiniye’ye öyle bir belletmiş ki, tahta çıkışının ikinci kışında Haliç suları derin bir sessizliğe gömülüp donuvermiş. Bir iskeleden karşı iskeleye yürüyerek geçebiliyormuş insanlar. Suyun sustuğu o kasvetli kış daha unutulmadan iki büyük yangınla İstanbul kül olmuş. Üçüncü Osman devrinde suyun da alevin de huyu bozulmuş yani” (Kaygusuz, 2021, s. 110).

Bunların dışında YBY romanında bazı toplumsal ve inanca dayalı olaylara da gönderge vardır. Bu olayların yer yer adı anılmakta fakat başlangıçları, bitişleri ya da içerikleri hakkında çok bilgi verilmemektedir. 1937-1938 yıllarında Dersim’de meydana gelen isyan bunlardan biridir. Necmi Günel, 1999 yılında hazırladığı *Dersim İsyanı* başlıklı doktora tezinde o dönemde yaşanan olayları birçok yönden ele almıştır. Doğu’da sıkıyönetimin ilan edilmesi, aşiretlerin sıkıyönetimlere karşı çıkmaya çalışması, zorunlu göçlerin yaşanması gibi faktörler isyanın başlamasını tetiklemiştir. 21 Mart 1937’de ağalarının tahrikine uyan aşiret mensupları Kahmut köprüsünü yakmışlar ve karakollara saldırmışlardır. 26 Mart gecesi de Seyit Rıza’nın adamları Sin karakoluna saldırmışlardır (Günel, 1999, s. 148).

Olayların büyümesi üzerine İsmet Paşa, Tunceli’ye bir gezi ve ıslahat programı hazırlamıştır. Bu sırada Dersim’in ağalarından Şeyh Rıza da diğer kabile ve aşiret reislerine mektup yazarak onları yardıma çağırmıştır. 4 Mayıs 1937 yılında Tunceli’deki olaylar hakkında Atatürk ve Mareşal’in görüşleri doğrultusunda bir bildiri yayımlanmıştır. Bu bildiride teslim olmaları dâhilinde hükümetin adil bir yargılama yapacağı bildirilmiştir. Fakat Seyit Rıza ve Alişer gibi aşiret ağaları bu bildiriyi dikkate almaz ve saldırılarına devam etmişlerdir. Bakanlar kurulunun aldığı kararla 12 Mayıs 1937’de tedip harekâtı başlatılmış, 22 Haziranda bitirilmiştir. Dersim’de sorunlar bir süre daha devam etmiştir. Celal Bayar, 1983 tarihli Dersim Meselesi başlıklı konuşmasında meseleyi tamamen halledeceğini bildirmiş ve ıslahat programını anlatmıştır. 5 Ağustos 1938 tarihinde de Dersimlileri Trakya, Çanakkale, Uşak, Bilecik,

Bursa, Balıkesir, Bolu, Kütahya vb. şehirlere yerleştireceklerini söylemiştir (Günel, 1999, s. 148-172).

YBY romanında, başkahramanın babaannesi Bese de 1938 Dersim olayları sırasında sürgün edilenlerden biridir. Romanda, içlerinde Bese'nin de bulunduğu Dersim'den sürgün edilen kırk kişiden bahsedilmektedir. Bu sürgün sırasında yaşanan yolculuklar ve ruh halleri şöyle betimlenmiştir:

“Böylece Dersimliler hiç anlamadıkları bir dilin içinde derme çatma damsız evlere üçer beşer yerleşip uzun ve suskun geceleri paylaştılar birlikte. Dağdan gelen çakalları görünce cehennemden bir iblis canlarına dadanıyor sanıp birbirlerine sığıştılar. Dersim'den gelen bu bir avuç insanın camide namaz kılmak yerine cem yapıp türkü söylemesi, kayıplarını anarken kadın erkek birbirlerinin omzuna yaslanıp ağlaması köylülerin gözüne battı tabii. Çok geçmeden Aleviler mendeburdur diye taşla tutuldular” (Kaygusuz, 2021, s. 34).

Romanın başkahramanı kadın, Zülfü ile mağarada konuşurken onun 1938 olaylarını yaşamamasına rağmen o günlerin hatıraları ile büyüdüğünü söylemiştir:

“Zülfü anlattıklarının hiçbirini yaşamamış olsa da Dersim'de doğan bir çocuk olarak, yaşlı iniltilerin, boğuk mırıltıların arasında büyümekten dolayı 'Otuz Sekiz Katliamı'nı gözüyle görmüş gibi anlatıyor, miş'li geçmiş zaman yerine kendi geçmiş zamanıyla konuşuyordu kesik kesik. Babaannen Bese'nin, Frik Dede'nin suskunluğuna başkaldırırcasına, yaşına pek uygun olmayan yaşlı bir sesle, bir kocakarının ya da dedenin iç çekişlerini ihmal etmeksizin, aynı anda birden fazla kurban oluyordu” (Kaygusuz, 2021, s. 79-80).

Örneklerden de görüldüğü üzere Dersim İsyanına dair çok bilgi verilmemekte ama bazı olaylar içerisinde adı anılmaktadır.

Romanda gönderge yapılan bir diğer inanca dayalı olay Zülkarneyn tarafından ab-ı hayatın aranması ve Hızır tarafından bulunmasıdır. Postmodern metinlerde tarihi olaylar kaynaklarda geçtiği haliyle değil hayal gücüyle harmanlanarak aktarılır. Ab-ı hayatın roman içindeki anlatımı da böyledir. Zülkarneyn, ölümden korkmaktadır ve bu yüzden ab-ı hayatın peşindedir: “Şairlerin methiyeler düzdüğü, büyücülerin transa geçerek

haritasını çizdiği, Gılgamış'ın arayıp da kavuşamadığı tılsımlı bengisuyu bulması gerek. Babasından kalma elyazması kitapta sözü edilen uzakta bir yerde, yeşim bir kayanın altından fışkıran hayat suyunu içmekten başka çaresi yok” (Kaygusuz, 2021, s. 51-52). Fakat romanda ab-ı hayatı bulmak ve ölümsüzlüğe kavuşmak Hızır’a nasip olmuştur:

“Elini kaldırıp yarı canlı yarı kuru uskumrunun irileşmiş gözlerini dikkatle incelerken birdenbire âlem değiştirdiğini, arzudan ve özlemden, daima kurtulmak istediği gıpta ve öç duygusundan, gömleğinden sıyrılan bir yılan denli çabukça soyunduğunu, bundan böyle verdiği her soluğun kimseyi ıltımayacağını ta yüreğinde hissediyor. Herhalde son hissidir bu. Benibeşer ile meleksi bir varlık arasındaki berzahta kalakalmanın sonsuz tedirginliği...” (Kaygusuz, 2021, s. 65-66).

Romanda 1938 Dersim İsyanı ve ab-ı hayat kadar hıdrellez kutlamalarının da adı geçmektedir. Hıdrellez, birçok kaynağa göre “Hızır-İlyas” kelimelerinin halk arasındaki telaffuzundan ortaya çıkmıştır. Hızır ve İlyas’ın ab-ı hayatı bulmalarına dair anlatılan rivayetlerin birinde Hızır ve İlyas ölümsüzlüğe kavuştuktan sonra her sene 6 Mayıs günü İskender seddi üzerinde buluşup Kâbe’yi ziyaret ederlermiş. Bu ziyaret sırasında da o yıl yapacakları işleri konuşurlarmış (Pala, 2004, s. 3). Bu nedenle birçok gelenekte 5 Mayıs’ı 6 Mayıs’a bağlayan gece Hıdrellez kutlamaları yapılmaktadır.

Hızır ve İlyas’ın buluşmasından sonra havalar ısınmakta ve tabiat canlanmaya, yeşillenmeye başlamaktadır. Pertev Naili Boratav da, mevsimlik bayramları özel ve genel olarak iki gruba ayırmıştır. Hıdrellez bayramını, genel mevsimlik bayramlar için “Bahar bayramları” başlığı altında değerlendirmiştir. Hıdrellezi, Hızır-İlyas’ın halk dilindeki söylenişi olabileceğini belirten Boratav, başka bir rivayete göre Hızır’ın erkek, Ellez’in de kadın olabileceğini, bunların birbirine kavuşmayan iki sevgili olduğunu ve sadece 5 Mayıs’ı 6 Mayıs’a bağlayan gece kavuştuklarını da belirtmiştir (Boratav, 1984, s. 205-212).

YBY romanında hıdrellez kutlamaları iki farklı mekânda karşımıza çıkmaktadır. Bunlardan birincisi romanın ana kahramanı olan kadının fotoğraf çekmek için katıldığı Ahırkapı’daki hıdrellez kutlamalarıdır. Ferhat Arslan, yazmış olduğu *İstanbul’da Hıdrellez Geleneginin Geçmişi, Bugünü ve Yarını: Ahırkapı Örneği* başlıklı

makalesinde Ahırkapı'daki kutlamaların 1997 yılında başladığını belirtmiştir. Romanların, diğer adıyla Çingenelerin bu kutlamaların başlamasında önemli bir etkisi olduğunu da söyleyen Arslan, diğer etkenler arasında doğal sebepler, ekonomik ve turistik kaygılar, olumsuzluklardan uzaklaşma gibi sebepleri göstermiştir (Arslan, 2012, s. 220-223).

Hıdırellez kutlamalarında dilek dilemek için bez bağlama geleneği yaygındır. Ahırkapı'daki bu geleneği Ferhat Arslan şöyle açıklamıştır:

“Yine eski Hıdırellezlerde olduğu gibi şenliklere gelenler yeni bir yıla dair “dilek”lerini, kâğıtlara yazmakta ve bu kâğıtları gül fidanlarının dibine bırakmakta ya da organizasyon ekibi tarafından hazırlanan ve “dilek ağacı”nı simgeleyen “nahıl”lara asmaktadırlar. Dilek kâğıtlarının asıldığı bu nahıllar sabaha karşı eski İstanbul Hıdırellezlerinde olduğu gibi denize atılmaktadır” (Arslan, 2012, s. 226).

Sema Aktürk, *Türkiye’de Hıdırellez Etrafında Oluşan Folklorik Unsurlar Üzerine Bir İnceleme* başlıklı yüksek lisans tezinde hıdırellez kutlamalarında yapılan ritüelleri de bölgelere göre açıklamıştır. Marmara bölgesindeki kutlamalarda sağlık ve şifaya dair yapılan ritüelleri açıklarken şöyle bir bilgi vermiştir:

“Tekirdağ’da Hıdırellez sabahı gün doğmadan kalkılır, dut ağacına kurulan bir salıncakta sallanılır. “Derdim aşağı kendim yukarı” denir. Böylelikle dertlerden kurtulunacağına ve bir yıl boyunca mutlu olunacağına inanılır. Ayrıca salıncakta sallanılırken bir dal koparılır ve “Dağlara taşlara, ulu ulu ağaçlara hastalık, bana sağlık” diyerek dal atılır. Tekirdağ’ın Karacakılavuz köyünde ise sabah güneş doğmadan önce dut ağacının köküne “Dut, belimin ağrısını yut” diyerek bel vurulur” (Aktürk, 2014, s. 96).

Romanda, Ahırkapı'daki şenlik sırasında anlatıcı buna benzer bir durumla karşılaşmıştır. Ateşten atlayanlar dileklerini bir bir denize atmaktadır:

“Şölene gelenler ateşten atladıktan sonra deniz kıyısında toplaşıyor, bitmek bilmeyen isteklerini bir çırpıda denize döküyorlardı... Yaşlı bir kadın cebine topladığı çakıl taşlarını “ver demimi al gamımı, ver demimi al gamımı” diyerek

teker teker Marmara'ya atarken, sen üşenmeden taşları sayıyor, gam değil taş görüyordun sadece” (Kaygusuz, 2021, s. 28).

YBY romanında hıdrellez kutlamaları için karşımıza çıkan ikinci mekân ise Dersim’dir. Romanın başkahramanı kadın, babaannesi Bese’den kalan cevizliğin tapusu için Dersim’e gitmiştir. Hızır ayı içinde bulunduklarını öğrenen kadın, bazı inançlara da şaşırmıştır:

“Geldiğinin dördüncü günü, yeni evli çift Sırma ile Zülfü’nün evinde kaldığın gece, acayip bir gürültüyle uyandın. Sanki bir topluluk kâh neşe içinde güle oynaya, kâh acı dolu iniltiyle çıkararak, her nevi insan sesini barındıran tuhaf bir duygu yoğunluğu içinde köyün aşağısına doğru ilerliyordu. Yataktan fırlayıp pencereden dışarı baktın. Kar örtüsüyle aydınlanan beyaz gecede hiçbir şey göremedin. Sonra bir el hafifçe dokundu omzuna. Korkuyla çığlık attın. Sırma "şşt" diye susturdu seni, erik yeşili gözleri kocamandı. "Sakın dışarı bakma" dedi. Korkudan bacakların uyuşmuştu. "Bu sesler" dedin, "nereden geliyor?" Sırma son derece olağan bir durumu açıklarcasına Hızır ayı içinde bulunduklarını, bütün cinlerin ve perilerin Hızır'ı yâd etmek için Yılan Dağı'na gitmek üzere toplandıklarını anlattı. Gece vakti onlar tarafından fark edilersen, uzaklara götürülüp dağlarda kaybolabilirdin. Şaşkınlıktan ağzın açık öylece kalakalmıştın” (Kaygusuz, 2021, s. 69).

Sema Aktürk, yüksek lisans tezinde Hıdrellez için yapılan hazırlıkları üç gruba ayırmıştır: Ev ve vücut temizliğine yönelik hazırlık, dilek ve inançlara yönelik hazırlık ve yemek hazırlığı. Hızır’ın bir eve misafir olması ve o eve bereket getirmesi için evin ve ev sahiplerinin temiz olması, yemeklerin özenle hazırlanması gibi hazırlıklar yapılmaktadır. Bazı bölgelerde Hızır için oruç tutulurken bazı bölgelerde dilekler tutulmaktadır (Aktürk, 2014, s. 53-55). Romanda da genç kadının Dersim’e gittiği dönemde Hızır ayı içinde bulunan halk üç günlük oruç tutmaktadır.

Örneklerle de desteklendiği üzere yazar Sema Kaygusuz, romanında hıdrellez kutlamalarına göndergede bulunurken inançları, gelenek ve görenekleri kurgusal olayların içinde kullanmıştır.

Romanda en çok göndergede bulunulan unsurlardan biri incirdir. Romanda hem kelime kökeninin dille ve inanışlarla bağlantısı açısından hem halk arasında çeşitli amaçlarla kullanılması açısından hem de kadınla özdeşleşmesi açısından kullanılmıştır. Birçok kültürde kutsal kabul edilen incir, Kur'an-ı Kerim'de de anılmaktadır: “Tîn ve zeytûn’a andolsun” (Altuntaş ve Şahin, 2011, s. 691). Tîn, incir demektir.

İncir, Türkler arasında bir yandan kutsal kabul edilirken diğer yandan da uzak durulması gereken bir meyve olarak görülmüştür. Örneğin “ocağına incir ağacı dikmek” deyimini halk arasında incire olumsuz bir imaj yüklemektedir. Sema Kaygusuz romanında, incirin yenme şeklini betimlerken bu tip kötü imajlara kadınlar üzerinden göndergede bulunmuştur:

“Zaten dilim dilim yiyemezsin inciri, onunla öpüşürsün. İçine dalıp onu emmen gerekir. Kırmızı iç eti, capcanlı, kımlıtlıdır. Parmak uçların yapış yapış olduğu için incir bitene değin başka bir şey yapamazsın. Belki de bu yüzden bakirelerle gebe kadınları incir ağacına yaklaştırmadılar. Cinsellikten uzak durmaları için...”
(Kaygusuz, 2021, s. 16).

Bu alıntıda incirin hem halk inanışlarındaki yerine hem de cinsellikle olan bağlantısına gönderge vardır. Toplumda şehvet uyandıran bir meyve olarak kabul gördüğü için halk arasındaki adı “yemiş” olmuştur. İncirin ad değiştirmesi sadece Türklere özgü bir olay da değildir. Örneğin Kuzey Afrika’da incir cinsel organa çağrışım yaptığı için incir olarak değil yetiştigi mevsim olan sonbahar diye yani “le kharif” olarak adlandırılmıştır. Sema Kaygusuz da buna göndergede bulunarak şöyle söylemiştir:

“Ortalık yerde incir yemek, herkesin gözü önünde sevişmek kadar utanç verici bir işe dönüşüyor sonra. Bugün bile İran'dan Anadolu'ya nereye gitsen manavdan uluorta incir isteyemezsin. Ters ters suratına bakar, isteğini duymazlıktan gelirler. En iyisi "yemiş" deyip incirin müstehcenliğini kabul etmek, perdeler kapalıyken ev içlerinde yemek onu” (Kaygusuz, 2021, s. 19-20).

İncirin cinselliği simgelemesinin dışında doğurganlığı artırdığına dair de inanışlar vardır. Örneğin Kıbrıs’ta bulunan Canbulat Türbesi’nin yanında yer alan incir ağacından incir yiyen kadınların Canbulat gibi güçlü, cesur oğlanlar doğuracakları inancı yakın bir zamana kadar yaygın biçimde yaşamıştır (İslamoğlu, 1995, s. 19).

Romanda da incir ile doğurganlık arasında da bir bağ kurulmuştur. Yazar incir ve doğurganlık ilişkisine, romanın başkahramanı kadının çocuk sahibi olamaması ile Zevraki'nin meyve verememesi üzerinden göndergede bulunmuştur.

Ali Rıza Gönüllü bir makalesinde incirin halk arasında doğurganlık dışında bazı hastalıkların şifası için kullanıldığını da belirtmiştir. Örneğin bazı bölgelerde elinde siğil olanların bu siğili incir yaprağının sütüyle temizlediğini ve öyle kurtulduklarını söylemiştir (Gönüllü, 1996, s. 124). Romanda Eliha'da benzer bir şekilde insanlara şifa dağıtmaktadır. Bu da incirin bir başka yönüne yapılan göndergedir: “Ellerinde siğiller çıkan insanları ham incirin sütüyle iyileştirmesi, incir yaprağıyla yaptığı macunlarla ufunetli yaraları kurutması, istemeden hamile kalan kadınları incir dalıyla kürtaj etmesi, Eliha'nın bozulma çağının başlangıcıdır,” (Kaygusuz, 2021, s. 36).

Romanın başkahramanın incire bakış açısını anlatıcı şöyle açıklamıştır: “Hatta, bir devin elini andıran incir yapraklarının Tanrıça Demeter'in el izini taşıdığını söyleyecek denli aşırıya kaçır, yaprağa yaprak olmaktan başka, taşıyamayacağı anlamlar yüklerdin,” (Kaygusuz, 2021, s. 16). Burada hem incirin kutsallığına hem de Tanrıça Demeter'e bir gönderge söz konusudur. Demeter, toprak ve bereket tanrıçası olarak bilinmektedir. Demeter'e dair bir mitosu Barry B. Powell, Klasik Mitoloji kitabında şöyle özetlemiştir:

“Mitosa göre ölüm/yer altı tanrısı Hades, Demeter ile Zeus'un kızı Persephone'yi karısı olarak almak ister; olmayınca, tutar kızı yer altı dünyasına kaçıır. Öfkeden deliye dönen Demeter, bir uzlaşma sağlanana kadar ekinlerin yeşermesine izin vermeyeceğini söyler. Sonunda varılan anlaşmaya göre Persephone yılın üçte birini yer altında Hades'in evinde, üçte ikisini de yer üstündeki dünyada geçirecektir. Demeter kızına kavuştuktan sonra yeniden toprağı bereketlendirmiştir” (Powell, 2018, s. 256).

Ayrıca *Antik Dünya ve Geleneksel Toplumlarda Dinler ve Mitolojiler Sözlüğü* kitabında, toprak Tanrıçası Demeter'in bazı yiyeceklere ayrıcalık tanıdığını belirtmiştir. Bu yiyeceklerden biri de incirdir çünkü incir ilk besinlerden biridir (Bonnefoy, 2000, s. 153). Romanda kadının, incir yapraklarının Tanrıça Demeter'in el izini taşıdığı

söylemesi de incirin bereketli oluşuna ve kıtadan kıtaya yayılmasına gönderge yapmaktadır.

Romanda incirle birlikte göndergede bulunan bir diğer kişi de Zevraki'dir. Zevraki, 1922 yılında Kelkit'te dünyaya gelen bir halk ozanıdır. Romanda genç kadın bahçesinde incir ağacı olan bir eve yerleştikten sonra bu ağaca Zevraki ismini vermiştir. Zevraki, "tahta, kayık" gibi anlamlara gelmektedir. Romanda kadının ağaca şairin mahlasını vermesi şöyle anlatılmıştır:

"Evi tuttuğun gün yaptığın ilk şey bahçedeki incir ağacına ad vermek oldu. Zevraki... Anlamı hem kayık hem de tahta demekmiş. Yakın zamanda ölmüş Alevi bir saz şairinin mahlasıydı. Z harfini oldun olası sevmişindir. İçinden Z geçen bütün adlar mutlaka muamma arasında kalmış, bir yanı uyusuk öbür yanı diri şeyleri anımsatıyordu sana. Z'nin değdiği her şey, buz, zaman, zehir, zan"
(Kaygusuz, 2021, s. 17).

Barbarın Kahkahası romanında yazar Sema Kaygusuz, hem alıntı hem de gönderge tekniğini kullanmıştır. Romanda bulunan iki alıntı incelendiğinde farklı şekillerde yapıldığı görülmektedir. İlk alıntı da tırnak işareti kullanılmışken ikincisinde alıntı italik yazılmıştır.

Alıntı tekniğinin karşımıza çıktığı ilk yer Eda'nın sesli okuduğu bir şiir dizesidir. İlk şiş meselesinin yaşandığı bölümde yapılan alıntı ile okuyucuya barbarlığın başladığı sezdirilmektedir:

"İskeledeki şezlonglardan birine uzanan kadın ise, küçücük bikinisinden taşmış bir halde Inger Christensen'den şiirler okuyan Eda'ydı. Sirtüstü yattığı yerde kırık dizlerini iyice açmış, neredeyse bacaklarının arasına çağırıyordu denizi. "Bu. Buydu. Böyle başladı. Varoldu" diye başlayan prologosu sesli sesli okuduğu sıra, kimseye yaranmaya gönül indirmeyen göze batan bir uçarılığı vardı bu kadının"
(Kaygusuz, 2022, s. 28).

Romanda yer alan ikinci alıntı Alikâr'ın dini sorgulamalar yaptığı *Esrariler* bölümünde geçmekte ve Alikâr'ın o anki ruh hali ile özdeşleşmektedir: "Ne diyor Şuara suresinde. Şeytanın kime tebelleş olduğunu söyleyeyim sana, diyor. Döneklere, iftiracılara iner,

diyor. Peki ya şairlere kim uyar. Benim gibi esrarile... *Görmez misin onları ki her vadide tutkun, şaşkın dolaşırlar ve onlar yapmayacakları şeyi söyleyip dururlar,*” (Kaygusuz, 2022, s. 102).

Eda'nın Ufuk ile kadın-erkek eşitsizliği üzerine yaptığı konuşmada Eda, tarihi kişilerden de örnekler vermektedir. Burada tarihi kişilerin sadece adları ve bazı özellikleri yer aldığı için gönderge tekniği kullanılmıştır:

“Erkeğin erkeksiliğini koruyabilmesi için Meryem'in bekareti lazım çünkü, adalet terazisini tutan Themis lazım, kim bilir kaç memeli Artemis lazım, koca popolu Kibele lazım, Zeynep'in Kerbela ağıtını salla Fatma'nın totemleşmiş eli lazım. Kadınlar iğrenç bir kadınsılık parodisine itilirken, her yerden tanrıçalar, azizeler pırtlar” (Kaygusuz, 2022, s. 54).

Eda'nın tarihte yer alan kişilere yaptığı göndergenin bir benzerini de Simin yapmaktadır. Simin, tarihi kişilerin kullandığı tıbbi yöntemleri anlatma amacıyla bu kişilere gönderme de bulunmaktadır:

“Misal vermek gerekirse bendeniz mütehassıs olduğum konularda kendi namıma bir sülale taşıyım zihnimde. Siyatik ağrılarına karşı ilaç geliştiren Likyalı hanım Antiokhis'i katiyen unutmam mesela. Gerçi kimseyi unutmam. Ufuneti gidermek için kadının vulvasına yanık tüy, lamba fitili, yün, pis çaput, deri parçası, kunduz yağı, bitmedi katran, olmadı sedir reçinesi, daha da beteri ezik tahta kurusu dolduran; rahim için, kadının karnında dolaşan vahşi bir hayvan diye teşhis koyan eski hekimleri de unutmam” (Kaygusuz, 2022, s. 61).

Romanda göndergede bulunan bir diğer unsur Sisifos efsanesidir. İsmail, Melih'e dayısının başından geçen bir olayı anlatmıştır. Bu olaya göre İsmail'in dayısı bir domuz avlar ama bunu kendi köyünde satacak kimseyi bulamaz ve hayvanın ölüsünü de gömmek istemez. Domuzun şehirde çok para ettiğini öğrenen adam şehre gider ama şehirde de alıcı bulamaz. Köyüne doğru gelirken bir grup arkadaş görür. Yanlarına gider ve durumu anlatır. Eğer alırlarsa domuz etini onlara verebileceğini söyler ama adamlar domuz etinin kendilerine teklif edilmesine sinirlenirler ve İsmail'in dayısını döverler. Adamların elinden kurtulan İsmail'in dayısı, köyünün yakınında bir kanal bulur ve domuz leşini buraya atar ama yıllarca üstünden hayvanın kokusunu gideremez. Bu

hikâyeyi dinleyen Melih, olaylarda bir tutarsızlık olduğunu düşünür ve anlatılanlara inanmaz: “Melih İsmail'in gözlerine bakmıyordu konuşurken, ‘Ben o hikâyeye hiç inanmadım. Bir çarpıtma var o işte. Fırsatçı bir herifin hezimetini aldın, karşıma geçip Sisifos efsanesi gibi yutturmaya kalktın. Ben de yedim...’” (Kaygusuz, 2022, s. 81).

Melih'in, İsmail'in anlattığı hikâyeyi Sisifos efsanesine benzetmesinin sebebi Yunan tanrılarının Sisifos'un kendisini öldürmeye gelen Thanatos'u ve Zeus'u kandırarak iki kere ölümden kaçmasıdır. Mitin bir değişkenine göre Sisifos, Zeus'un Aigina'yı kaçırdığını ihbar eder. Buna sinirlenen Zeus, Thanatos'u Sisifos'u öldürmekle görevlendirir. Fakat Sisifos, Thanatos'u hile ile kandırır ve zincire vurur. Bizzat olaya müdahale etmek zorunda kalan Zeus önce Thanatos'u kurtarır sonra da Sisifos'u öldürür. Ancak kurnaz Sisifos, Hades'in önüne çıktığında karısının kendisi için cenazere töreni düzenlemediğini ve onu cezalandırmak istediğini söyler. Böylece yeniden serbest kalan Sisifos yaşlanana kadar serbestçe dolaşır. Yaşlılıktan öldüğünde yaptıklarını unutmayan cehennem tanrıları Sisifos'a sonsuza kadar sürecek bir ceza verirler. Sisifos büyük bir kayayı yüksek bir dağın tepesine kadar çıkaracak sonra yere düz kayayı tekrar tepeye taşıyacaktır (Bonney, 2000, s. 878-879).

Melih'in, Sisifos efsanesi ile İsmail'in dayısının yaşadıkları arasında benzerlik kurmasının sebebi ise İsmail'in dayısının da hile ile elindeki domuz etini satmak istemesi ve domuzdan kurtulduktan sonra da üstünden hayvanın kokusunu bir türlü atamamasıdır. Tıpkı Sisifos gibi hileye başvuran İsmail'in dayısı, onun gibi ömürlük bir cezaya da mahkûm olmuştur.

Romanda atıfta bulunulan yazarlardan biri de Borges'tir. Yine İsmail ve Melih arasında geçen bir konuşmada gerçeklik-kurmaca ayırımına vurgu yapmak için Borges'in *Bilimin Kusursuzluğu Üzerine* isimli kısa öyküsüne göndergede bulunulmuştur. Bu hikâyede bir padişah şehirleri için yapılan haritaları beğenmemiş ve bire bir ölçülerde bir harita yaptırmıştır. Fakat haritanın kullanışsız olması sebebiyle daha sonraki dönemlerde kullanılmamıştır (Borges, 2019, s. 143). Postmodern dünyada gerçeklik algısı değişkendir. Neyin gerçek neyin simülasyon olduğunun ayırımını yapamayan insan bunu davranışlarına da yansıtabilir. *BK* romanında ise İsmail, Melih'in gerçeklik algısının bozukluğuna vurgu yapmak için bu hikâyeden yararlanmıştır:

“Geçen sene bana bir hikâyeden söz etmiştin. Borges 'in miydi neydi? Hani hükümdarın biri varmış, bire bir ölçekte kendi şehrinin haritasını yaptırmaya kalkmış. Her ayrıntının sokuşturulduğu hantal bir harita. Harita oluşmaya başlayınca hakikat simülasyonla kaplanmış. Sen işte böyle bir harita çiziyorsun. Her gün bire bir ölçeğini çıkarıyorsun aramızdaki şeyin. İyi halt ediyorsun. Ancak bir hükümdar kalkışır böyle işe. Bu abuk sabuk kudreti kimden aldıysan, hemen git geri ver. Dönsene, sırtına da süreyim” (Kaygusuz, 2022, s. 111).

Sema Kaygusuz, tek oyunu olan **Sultan ve Şair** kitabında direkt bir alıntıda bulunmamıştır. Ancak her sahnede bir padişaha ve o padişahla yakından ilişkisi bulunan bir şaire göndergede bulunmuştur. Oyunun birinci perdesinde El Mutemid ve onun veziri olan şair İbni Ammâr’a gönderge yapılmıştır.

İslam Ansiklopedisinde “Mu‘Temid - Alellah, İbn Abbâd” başlıklı maddede El Mutemid’den ve İbni Ammâr’dan söz edilmektedir. Mutemid Endülüs Müslümanlarının önde gelen idareci ve bilginlerinden biridir. Küçük yaşlardan itibaren babasının tahtını almak için eğitim alan El Mutemid, henüz on üç yaşında iken Şilb (Silves) ve Şentemeriyetülgarb’ı (Santa Maria de Algarve / Faro) ele geçirmiştir. Daha sonra buranın valiliği kendisine verilmiştir. Ancak kendisi gibi eğlence düşkün saray şairi İbni Ammâr’a devlet işlerini teslim etmesi sonrasında haklarında eğlence meclislerinden kaynaklanan dedikodular çıkmıştır. Yaşı da küçük olduğu için El Mutemid babasının sancağına dönmüş, İbni Ammâr ise sürgüne gönderilmiştir. 1069 yılında babasının yerine yeniden tahta geçen Mutemid, İbni Ammâr’ı yanına çağırıp önce onu Şilb valiliğine atamış sonra da veziri yapmıştır. El Mutemid bu sefer ilk gençlik çağlarındaki gibi vaktinin tamamını eğlence ile harcamayıp devlet işleriyle daha fazla alakadar olmuş ve hâkimiyet alanını genişletmiştir (Şeyban, 2020, s. 388-390).

İslam Ansiklopedisinde “İbn Ammâr El- Endelüsi” maddesinde de İbni Ammâr’ın hayatı anlatılmaktadır. Verilen bilgilere göre İbni Ammâr, Mutemid’in veziri olduktan sonra ona uzun süre bağlı kalmış ve hizmet etmiştir. Fakat Mursiye (Murcia) seferinde ele geçirdiği bölgede kendi bağımsızlığını ilan etmiştir. O güne kadar Mutemid’e övgü şiirleri yazan şair, bağımsızlığını ilan ettikten sonra onu hicvetmeye başlamıştır. Bazı rivayetlere göre de Mutemid bu olaylardan sonra İbni Ammâr’ı öldürtmüştür (Er, 1999, s. 313-314).

Sultan ve Şair'de, El Mutemid ile İbni Ammâr arasında geçen olaylar yeniden yorumlanarak okuyucuya aktarılmıştır. Olaylar günümüze yakın bir tarihte, Galata köprüsünde yeniden canlandırılmaktadır. İbni Ammâr'ın bağımsızlık ilan etmesi üzerine yapılan konuşmalar şöyledir:

“SULTAN-Oysa ben doyurdum seni. Hem de ne doyurmak! Seni kendime vezir bile yaptım. Ordumu emrine verdim, hazinemın kapılarım açtım. Sana saraylar konaklar verdim. Ama sen ne yaptın, hükümdarlığım ilan edip nankörce başkaldırdın!

ŞAİR-Zamanında şiirimin karşılığında yeterince altın verselerdi asla sana eşit koşmazdım kendimi.

SULTAN-Hadi oradan, iki dirhem terbiyen olsaydı şiirini altınla ölçmezdin. Hem kaç altın edersin ki, söyle bana kaç altındır senin değerini?

ŞAİR-Orasını sen daha iyi bilirsin hükümdarım. Beni sen satın aldın.

SULTAN-Hatırlıyorsun demek, düşmana esir düştüğünde seni nasıl kurtardığımı”
(Kaygusuz, 2013, s. 17).

Oyunun ikinci sahnesinde Muktedir Billah ile Hallac-ı Mansur arasında geçen olaylara göndergede bulunulmuştur. İslam Ansiklopedisinde bahsedilene göre Hallac-ı Mansur, çeşitli şehirlerde yaşamış ve yaptığı ibadetler ve sohbetlerle yaşadığı illerde müritler edinmeyi başarmıştır. Bu sırada kendisini kıskanan sûfî Ebû Ya'kûb en-Nehrecûrî tarafından çeşitli iftiralara uğramıştır. Üçüncü hac seferi dönüşünde hakkındaki dedikodular artmıştır. Bazı rivayetlere göre “Enel hak” sözleri nedeniyle bu dedikodular çıkmıştır. İbn Dâvûd ez-Zâhirî önderliğinde bir grup Hallac-ı Mansur aleyhinde bir faaliyet başlarmış ve onun sihirbaz olduğunu ve halkın huzurunu kaçırdığını söylemişlerdir. Mahkemeye çıkarılan ve bir süre Hapis hayatı yaşayan Hallac-ı Mansur, 26 Mart 922 tarihinde Halife Muktedir Billah'ın onayıyla Bağdat'ın Bâbüttak kentinde önce işkence görmüş sonra da idam edilmiştir. İdamından sonra kesilen başı iki gün Dicle nehri üzerindeki köprüde asılı bekletilmiş, daha sonra Horasan'da sokak sokak dolaştırılmıştır (Uludağ, 1999, s. 377-378).

Sultan ve Şair oyununda Muktedir Billah, Hallac-ı Mansur’u öldürdükten sonra kesik kafasını sokak sokak dolaştırırken bir şekilde kafa kaybolmuştur. Muktedir Billah, günümüze kadar gelerek Galata köprüsünde balık tutan şairden kaybolan kafasının nerede olduğunu öğrenmek istemektedir. Bu noktada sultanın zaman ve mekânda yolculuk yapması tarihi olayların yeniden canlandırılması ile gerçekleşmiştir:

“SULTAN- Bin yıl kadar önce... Bahardı sanıyorum. Bağdat'taydık. Günlerce işkence gördünüz. Önce çarmıha gerildiniz... ardından deriniz yüzüldü, sonra dilim dilim kesildiniz, ayaklardan başlayarak... en yakın arkadaşlarınız çevrenizde ağıt yakarken ayaktakımı üstünüze taşlar yağdırıyordu. Yine de gülümsüyordunuz. Ürpertici bir şekilde gülümsüyordunuz. En sonunda kesilen kafanız bir sırığa geçirilip ibretiâlem olsun diye sokaklarda gezdirildi. Nasıl olduysa o kafa kayboldu. Müsaadenizle kafayı geri almaya geldim” (Kaygusuz, 2013, s. 28).

Oyunun üçüncü sahnesinde şair kendi gerçek kimliğinde, sultan ise şairin bir hayranı olarak karşımıza çıkmaktadır. Dördüncü sahnede sultan Fatih Sultan Mehmet, şair ise Hurufi bir dervıştır. Fatih Sultan Mehmet, Osmanlı Devleti’nin yedinci padişahıdır. İki kez tahta çıkmıştır. 1444-1446 yılları arasında henüz 12 yaşındayken ilk kez tahta çıkmış ama yaşı küçük olduğu için tahttan indirilmiştir. 1451 yılında tekrar tahta çıkan Fatih Sultan Mehmet, vefat ettiği 1481 yılına kadar geçen sürede ikinci kez saltanat sürmüştür (Koçu, 2015, s. 76).

Oyunda Hurufi dervişin adından söz edilmemektedir. İslam Ansiklopedisi’nde “Hurûfilik” başlığı altında açıklananlara göre Hurufiliğin yayılmasında önemli rol oynayan iki isim vardır: Fazlullah-ı Hurûfî ve onun başhalifesi Ali el-A’lâ. Ancak bunların Osmanlı döneminde saraya yakın olup olmadıkları hakkında bir bilgi mevcut değildir. İslam Ansiklopedisinde Hurufilik şöyle açıklanmıştır:

“Hurûfiliğin temeli, eski çağlardan gelen ve harflerle sayıların kutsallığını kabul edip bunlara çeşitli sembolik anlamlar yükleyen anlayışa dayanır. Çok eskiden beri tabiatla varlığı kabul edilen gizli güçler şekil ve harflerle ifade edilmeye çalışılmış, sonuçta tabiat bilimlerinden önce efsun, tılsım, sihir gibi tekniklerle “hurûf” ilmi adı altında sözde ilimler ortaya çıkmıştır” (Aksu, 1998, s. 408).

Sultan ve Şair oyununda Hurufiliğe şöyle göndergede bulunulmuştur:

“SULTAN- Sululuğu bırak da dinle o halde, ben ulu padişah Sultan Mehmet'sem eğer, demek ki tahtıma yanaşan Hurufi derviş sensin. O halde derhal sayılarını istiyorum.

ŞAİR- Hangi sayılarımı?

Şair konuştuğu sahnenin perdesinde Hurufilik resim sanatından bir insan yüzü harf harf belirip tamamlanmaya başlar. Sultan yavaş adımlarla Şair'in üstüne doğru yürüyor, Şair geri gidiyor ve bu yavaş yürüyüşle eşzamanlı olarak perdedeki resim tamamlanıyordur.

SULTAN- Sana baktığımda bana kâinatı gösteren malum sayılan istiyorum. İnsanın kalem dünyanın mürekkep olduğunu söyleyen ağzının sayısını istiyorum. Yüzündeki yedi hattı, yedi yıldız delalet yedi katlı gökyüzünü istiyorum. Yedi denize kinaye o yedi deliğini istiyorum. Ayrıca göbek deliğindeki noktayı da istiyorum” (Kaygusuz, 2013, s. 58).

Sema Kaygusuz, **Karaduygun** anlatısındaki tek alıntısını *Adak* hikâyesinde yapmıştır. Hikâyede doğa-insan çatışması üzerine yapılan sohbette Bora, Cliffort Geertz'den serbest bir alıntı yapmıştır. Cliffort Geertz, *Kültürlerin Yorumlanması* eserinde her kültürün kendine has özelliklerinin olduğundan ve onların anlaşılabilmesi için kendi çerçevelerinde incelenmeleri gerektiğinden bahsetmektedir. Duruma örnek olarak Fas'ta koyun çalmanın hırsızlıktan çok saygısızlık olarak atfedildiğinden ve bunu anlamak için yerel halkla bütünleşmek gerektiğinden bahsetmiştir (Geertz, 2010, s. 29). Bora ise Geertz'in bu düşüncelerini serbest alıntı yoluyla yorumlayarak Helin'e söylemiştir:

“Clifford Geertz diye bir antropolog var, çok güzel yazmış. Bir yerinde diyor ki, aklımda kaldığı akdarıyla söylüyorum, başkasının bizimle aynı doğayı paylaştığını bilmek, basit bir terbiyedir. Sonra ekliyor hemen: Kendimizi yerel bir örnek, dünyalar arasında bir dünya olarak görmek ise terbiyenin en zor aşamasıdır” (Kaygusuz, 2016, s. 48-49).

Kaygusuz'un, *Karaduygun*'da yaptığı gönderge sayısı alıntı sayısından daha fazladır. Yazar bu eserinde hem mitolojik hem de tarihsel olay ve kişilere göndergede

bulunmuştur. Anlatının girişinden itibaren varlığını hissettiren gönderge Gilgamiş mitine yapılmaktadır. Gilgamiş, arkadaşı Enkidu'yu kaybettiğinde ölüm korkusuna kapılmış ve ölümsüzlüğü aramaya koyulmuştur. Bir deniz kenarında Siduri'nin barınağına vardığında Siduri Gilgamiş'a ölümsüzlüğün sadece tek bir tanrıya verildiğini söylemiştir. Bu tanrı "yaşam tohumu"nu tufandan kurtaran Utnapiştim'dir. Gilgamiş'ın, Utnapiştim'e ulaşması için Ölüm Surlarını geçmesi gerekmektedir (Maden, 2017, s. 91).

Zorlu yollardan geçen Gilgamiş sonunda Utnapiştim'in Ölümsüzlük Ülkesi Dilmun'a varmıştır. Utnapiştim, Gilgamiş'a ölümsüzlüğü nasıl elde ettiğini anlatmış ve altı gece yedi gün uykusuz kalması gerektiğini söylemiştir. Muzaffer Ramazanoğlu Gilgamiş'ın uykuya yenik düşmesini şöyle çevirmiştir:

"Şimdi sana tanrıları kim toplayacak? Aradığın yaşamı nasıl bulacaksın? Haydi altı gün ve yedi gece uykusuz kal!"

O, dizlerinin üstüne çömeldiği yerde, uyku ona, sis gibi yavaş yavaş soluğunu verdi.

Utnapiştim ona, karısına dedi:

"Adama bak! Yaşamı istiyordu. Uyku ona sis gibi, yavaş yavaş soluk verdi!"
(Ramazanoğlu, 2001, s. 88).

Gilgamiş, ölümsüzlüğe ulaşma arzusuyla çıktı yolda elindeki şansı kaçırmaz ve ölüme mahkûm olur. Sema Kaygusuz, Gilgamiş'ın uyku ile olan bağını yeniden yorumlayarak onu Uruk şehrinde gezen bir uykusuz yapmıştır. Gilgamiş'ın bu uykusuzluğu ile de Birhan Keskin'in uykusuzluğunu birbirine benzetmiştir. Yazar, anlatının ilk bölümünün başlangıç paragrafında Gilgamiş'tan şu şekilde bahsetmektedir:

"Sözgelimi Gilgamiş diye biri vardı. Üç ısırtıkta çekirdeklerini ele veren bir elma kadamcıkta o zamanlar. İki ısırtığı tanrı, bir ısırtığı insan bu uykusuz hükümdar, davulunu dannga da dan dan... dannga da dan dan... vura vura Uruk şehrini yer gök uyandırırken, alazlı bir tutkuyla karanlığa sorular sorardı. Dannga da dan dan çınlayan karakteristik bir uyanıklıktı onunki. Bir fersah şehir, bir fersah palmye bahçeleri, iki fersah ova, bir fersah Uruk'un dışına taşan açık alan, sonra rüzgâr,

otların hışırtısı, yıldız izi, dibi-ne kadar hissedene beden, hiçbir şeyi bilemeyeşin sancısı, uşuz kâinat... dannga da dan dan!” (Kaygusuz, 2016, s. 11).

Kaygusuz, Gılgamış’ı yeniden yaratırken mitolojideki haline de göndergede bulunmuştur. Anlatıda, Gılgamış ve Birhan sadece uykusuzluktan değil uykuyla ölüm arasındaki geçişlerinden de benzerlik göstermektedirler. Birhan’ın uyumak üzere olduğı hali bir ölüm sahnesini andırmaktadır: “Sabaha karşı kedi mırıltılarına, buzdolabı motoruna, annesinin üfürüklü uykusuna ve bütün bunların birleşik tartımına gözlerini kaparken, anbean kumlanan bilincin yerini tatlı bir baygınlık aldı. Nabzı yavaşladı Birhan’ın, kalbi sahibinden bihaber kendi kendine düşünmeye başladı” (Kaygusuz, 2016, s. 14).

Mircea Eliade’nin açıklamalarına göre, Yunan mitolojisinde uyku ve ölüm, yani Hypnos ve Thanatos ikiz kardeşlerdir. Yahudiler için de, en azından sürgün sonrası zamanlardan başlayarak, ölümün uykuya benzetildiğı bilinmektedir. Hristiyanlar ölüm-uyku benzeşikliğini kabul etmişler ve geliştirmişlerdir (Eliade, 2001, s. 162). *Karaduygun*’da Birhan Keskin’in uykusuzluğu ölümle ilgili kaygılarından değil ömrün boşa geçmesinden kaynaklanmaktadır:

“Oysa o gece, ölüme değil ömre içerliyordu Birkan. Doğaya duyduğı hayranlıkla, doğanın şiddet uyandıran yasaları aynı yürekte çözünüyordu. Derin uykularda tamir edilen aldanişlardan muaf olmanın kefaretiydi ödediğı. Sözde bahşedilen yaşamın çaresizliğini çileci bir merakla didikliyor, bu dünyaya üflenene her ömrün yeterince anı içermediğini iliklerine dek bilmenin sızıyla, ömür denen zamansızlığa kahrediyordu” (Kaygusuz, 2016, s. 103).

Kaygusuz, Gılgamış mitini bir yandan yeniden yorumlarken diğere yandan mitin orijinaline de göndergede bulunmaktadır. Yazar, Gılgamış dışında kendi eserine de gönderge de bulunmuştur. Bu göndergelerden biri *Karaduygun*’un içinde yer alan yedi hikâyenin isimlerine yapılan göndergelerdir. Kaygusuz, eserinde bir bölüm anılarını ve çevresindekiler hakkındaki izlenimlerini yorumlarken diğere bölümde kurguladığı bir hikâyeye yer vermiştir. Anılarının ve izlenimlerinin olduğı bölümlerin içinde bir sonraki bölümde yer alan hikâyenin adı italik olarak geçmektedir. Örneğin *İki Değişik Lokma* hikâyesinden önce yer alan VI. bölümde Birhan ve komşusu Yasemin birlikte

kahvaltı yapmaktadırlar. Yazar, biran ve Yasemin'in o anki hallerini tasvir ederken bir sonraki hikâyesinin adına da göndergede bulunmuştur:

“Birhan, Yasemin'in uzattığı ballı ekmeği büyük bir ilgiyle ısırmaya başladı. Yasemin omuzlarını, alnındaki çizgileri, dolgun gerdanını, yapışkan dudaklarını belagatına katarak gövdesini tümüyle hikâyesine ekliyor, Birhan'sa kelimelerle canlanan o balıksı bedenin gözalıcı gösterisini izliyordu. Aynı ekmekten bölünen, bölündüğü anda farklı niteliklere bürünen İki Değişik Lokma'ydılar. Uydurulmuş her şeyi hatırlamaya açık, biri tak tuk, öbürü bam güm aynı garip dünyaya başka türlü yuvarlanıyorlardı” (Kaygusuz, 2016, s. 85).

Kaygusuz'un gönderge yaptığı bir diğer eseri de *Sandık Lekesi*'dir. Yazar bir gün İstiklal Caddesinde gezerken *Sandık Lekesi* kitabında yer alan *Tacettin* hikâyesinin aynı adı taşıyan başkahramanını görmüştür. O anları şöyle betimlemiştir:

“Yıllar once ben onu bir öykü kahramanı olarak kafamda yaratmışım. Aman aman bir öykü olmamasına rağmen dağdağalı diliyle pek sükse yapmışım vaktiyle. Onu gece yarısı sokakta bıçaklatmış, paramparça bir halde Taksim İlkyardım Hastanesi'ne düşürmüş, yaralama nedeniyle onu sorgulamak isteyen polisler saldırtmış, Necla adlı bir hemşireden başka kimseyi yaklaştırmamışım yanına. Şimdi yıllar sonra benim bu Tacettin, iyileşmiş, eski bıçak sırtı yaşamına geri dönmüş olarak karşıma çıktı” (Kaygusuz, 2016, s. 100).

Anlatıda yazar ve eserine yapılan göndergelerden biri de Osman Şahin ve *Ölüm Oyunları* kitabına yapılmıştır:

“Osman Şahin diye bir yazar var, bilir misin?

“Ölüm Oyunları diye bir kitabını okumuştum.” (Kaygusuz, 2016, s. 49).

Sema Kaygusuz, öykü kitaplarında nadir de olsa gönderge yoluyla metinlerarası ilişkiler kurmuştur. *Ortadan Yarısından* kitabındaki NGY öyküsünde Nuh Tufanına gönderge vardır. Kur'an-ı Kerim'de Hûd Sûresinin 25-49 ayetleri arasında Hz. Nuh'un gemi yapmasından ve kavminin gemiye binmesinden bahsedilmektedir. Sûrenin 40. ayetinde ise gemiye çiftler halinde binileceği söylenmiştir: “Nihayet emrimiz gelip, tandır kaynamaya başlayınca (sular coşup taşınca) Nûh'a dedik ki: “Her cins canlıdan (erkekli

dişili) birer çift, bir de kendileri hakkında daha önce hüküm verilmiş olanlar dışındaki ailen ile iman edenleri ona yükle.” Ama onunla beraber sadece pek az kimse iman etmişti,” (Altuntaş ve Şahin, 2011, s. 243).

Öyküde fırtına çıkacağı için adadan kaçmaya çalışan bir topluluk anlatılmaktadır. Ada halkı çift halde gemiye binecekler ve uzaklaşacaklardır. Fakat Nehir’in eşi olmadığı için gemiye binmemektedir. Arkadaşı Aslıhan, Nehir’e “Seni yutacaklar Nehir, biz gidince bu adada seni tek başına avlayacaklar. Yanına eşini al gel bizimle” (Kaygusuz, 1998, s. 96) diyerek eşini bulup gemiye gelmesini söylemiştir. Ayrıca öyküde Nehir’i gemiye davet etmek için gelen Nuh da, belediye cübbesi ve kutsal sakalı ile Hz. Nuh’u anımsatmaktadır:

“Çiftler gemideki yerini almaya başladı. Rengârenk valizler, naylon torbalar, üzerine düğüm atılmış koliler arasında sıkış tepiş gemiye bindiler. Beyazlatılmış kadınlar, tıraşlanmış erkekler... Adada uğultudan, bayatlaşan gökten, Nehir’den başka hiçbir şey kalmadı. Çiftler çiftler sığıştılar, pencerelerden birbirine karışmış eller, ayaklar, cama yapışmış burunlar, yanaklar göründü. Gemi kalkmak üzere. Hafif bir yağmur başladı, toprağın kokusu havalandı yerden. Nehir’in saçları ıslanarak omuzlarına aktı, yağmurun tıp tıpları yaklaşan birinin ayak seslerine döndü. Nuh, belediye cübbesini giymiş, sıkıntıyla kutsal sakallarını sıvazlarken, kısık gözleriyle önce Nehir’e sonra gökyüzüne baktı” (Kaygusuz, 1998, s. 96-97).

Aynı kitapta yer alan bir başka öykü *Düş Kentinin Kuşları*’nda da karakter Karamazov Kardeşleri okumaktadır: “Saklanmak için gelmişim buraya: tanıdık kimseye rastlamadan uzun soluklu bir okumayla dinlenmek, İvan Karamazov’un alnından akan boncuk boncuk terleri ışıltılı bilyelere dönüştürerek oynamak, oynamak için” (Kaygusuz, 1998, s. 104).

Sandık Lekesi kitabındaki *Sarı* öyküsünde ise Uğultulu Tepeler’in fon müziğine göndergede bulunulmuştur: “O aralık pencerede oynayan dantel perdeler falan, bir Uğultulu Tepeler’in fon müziği eksikti” (Kaygusuz, 2015, s. 55).

Sema Kaygusuz, öykü kitaplarının isimlerini tercih ederken hem diğer kitaplarına göndergede bulunmuş hem de bir tür postmodern oyun kurgulamıştır. Yazarın öykü kitaplarının isimleri, diğer kitaplarından geçen ilk öykülerden alıntıdır. Örneğin *Sandık*

Lekesi kitabının ilk öyküsü *Ortadan Yarısından*'dır. Yani Kaygusuz'un ilk öykü kitabının adıdır. Aynı şekilde *Doyma Noktası* kitabının ilk öyküsü de *Sandık Lekesi*'dir. Ayrıca *Esir Sözler Kuyusu* kitabının ilk öyküsü kitaba adını veren *Esir Sözler Kuyusu* öyküsüdür. Öykülerin isimleriyle olan bu ilişkisi yazarın metinlerarası ilişkilere olan duyarlılığını ve kurmaca dünyasını katmanlaştırma eğilimini göstermektedir.

Gizli Alıntı – Aşırma:

Gizli alıntı bir diğer adıyla *aşırma*, sözceyi ayrıç içinde ya da italik yazıyla vermeden, yazarın sanki kendi sözleri ve düşünceleriymiş gibi okuyucuya sunduğu alıntılardır. Başkasının düşüncesini kendisine mal etmek, gizli alıntının en çok bilinen tanımıdır. Lautréamont ise, genel tanımlamanın aksine gizli alıntının yalnızca bir metnin gizlice yeni metne sokulması değil aynı zamanda daha önceki yazarların metinlerinin ve öne sürdükleri düşüncelerinin yeniden düzenlenmesi olduğunu da belirtir. Gizli alıntı, metinlerarasılığın bir yöntemi olarak anılmaya başlanılmadan önce, XVIII. yüzyılda “başkasının iyesine saygı”ya dayanan bir kavram olarak ortaya çıkmıştır. XVIII. yüzyıldan önce yazılan metinler toplumun ortak malı kabul ediliyordu, bu nedenle hiçbir yasal durum söz konusu olmadan başka bir yazarın yapıtı kopyalanıp sözde yeniden bir eser ortaya çıkarılıyordu. Fakat zaman geçtikçe bu durum yazara yapılan bir saygısızlık olarak atfedilmeye başlandı ve bunu yapan yazarlar eleştiriye ve cezaya maruz kaldılar (Aktulum, 2000, s. 103-108).

Sema Kaygusuz'un eserlerinde gizli alıntıya rastlanmamıştır.

Anıştırma:

Ortakbirliktelik ilişkileri içindeki diğer metinlerarası yöntemlerine göre bulunması en zor olan alıntı anıştırma yöntemi ile yapılmaktadır. Anıştırmanın anlaşılması çoğu zaman okuyucunun kişisel bilgi birikimine ve çabasına dayanır. Anıştırma yönteminde bir metne, resme, müzik parçasına, ortak bir duyguya, bilime, siyasete, dine, kısacası yazınsal metinlerin dışındaki öğelere de gönderme yapılabilir. Bu yöntemde yapılan göndermeler son derece kapalı ve çift anlamlıdır. Anıştırmada, alıntı gibi iki sözcük yan yana gelmez, üst üste konur ve düz anlamın altından söyleme ait bir de yan anlam çıkar. Bir bakıma bir sözcükle iki şey gösterilir (Aktulum, 2000, s. 108-116).

Yere Düşen Dualar romanında Leylan, zaman üzerine düşüncelerini açıkladığı sırada çocuk edebiyatının bilinen eserlerden olan Pinokyo'ya anıştırmada bulunmuştur. Geppetto'nun tahtayı oyarak Pinokyo'yu yapması gibi zamanın da insanları yonttuğuna işaret etmiştir:

“Zamanın ruhu, Geppetto'nun içindeydi. Kaba elleriyle insan gövdesini kabaca oyan zorbalanmış bir marangoz görünümünde, ilkin Geppetto'nun huyunu bozuyordu. İskarpelastıyla her türlü acıyı pornografik bir dille estetize eden bu kaba saba marangoz, terk edilmiş kitapların bünyesinde, ağzından salyalar akıtarak bugünün insanına ruhsal kurtuluşun basit yöntemlerini yontuyordu. Biçimsiz Pinokyolarını bir bir kanıtlıyor, kalan kıymıkları ateşte yalazlayarak yaralıyordu onları...” (Kaygusuz, 2014, s. 61).

Romanın *Merhamet* bölümünde geçen İbn Kiftî'nin kütüphaneyi yaktığı hikâyede yazar Sema Kaygusuz, Borges'in Babil Kitaplığı hikâyesine anıştırma yapmıştır. Borges bu hikâyesinde evreni kütüphane ile özdeşleştirmiştir:

“Evren (kimileri kitaplık diye anıyorlar) birbirinden engin hava sütunlarıyla ayrılmış, çok alçak parmaklıklarla çevrili, sayısı belirsiz belki de sonsuz, altıgen dehlizlerden oluşmuştur. Altıgenlerin hangisinden bakılsa uçsuz bucaksız üst katlarla alt katlar görülebilir. Dehlizlerin dağılışı düzeni de değişmezdir. Her yanda beser uzun raftan toplam yirmi beş raf, biri dışında duvarların tümünü kaplamaktadır, rafların yüksekliği tavandan zeminedir, sıradan bir kitaplığinkini pek asmaz. Açığı kenarlardan biri dar bir geçide, ilk geçidin ve ötekilerin tıpkısı bir başka dehlize açılır. Geçidin sol ve sağ yanında iki küçük hücre vardır. Bunlardan birinde ayakta uyuklayabilir; ikincisinde dışkılama gereksinimi karşılanabilir. İkisinin arasında döner bir merdiven dipsizliklere inerek tepelere doğru ağılar. Geçitte her görünüşün aslına bağlı bir suretini çıkaran bir de ayna bulunur” (Borges, 1999, s. 67).

Kütüphanede kitapların bulunduğu raflar ve kitaplıkların olduğu dehliz birbirinin aynı özellikleri taşımaktadır. Borges burada kütüphane ile evreni özdeşleştirmiştir. Nereye gidersek gidelim hep aynı yerlerden geçmiş oluruz, düşüncesi vardır. O halde bu kadar kitaba da gerek yoktur. Tek bir kitap her şeyi açıklayabilir. Leylan ise bu düşünceden yola çıkarak o güne kadar yapılmış tüm şarapların tadını içinde barındıran özel bir şarap

yapmaya ve onu babasına içirmeye karar verir. Postmodern yazarların geçmişten ders çıkarma düşüncesi bu anlatımda kendini göstermektedir.

Yüzünde Bir Yer romanında çift katmanlı yapı birçok olay üzerinde vardır. Yazar Sema Kaygusuz, eserinde tarihi olay ve kişileri kendi kurgusu çerçevesinde kullanarak yeniden yorumlamıştır. Romanda anıştırma yapılan olaylardan biri savaşlardır. Birçok savaşta olaylar dini nedenlere bağlanmaktadır. Halifeliğin ele geçirilmesi, fethedilecek yerin kutsal bir yer olması ya da bir din büyüğünün söylemleri savaşa mazeret olarak kullanılmaktadır. Fakat bu savaşlar esnasında suçu olmadan ölen binlerce masum insan vardır. Kaygusuz, masum insanların durumuna şöyle anıştırma yapmaktadır:

“Hızır ile Zülkarneyn haşmetli bir orduyla tozu dumana katarak şehirden çıkarken, oğlu İshak'ı kurban etmeye Moriya Dağı'na götüren İbrahim Peygamber ile karşılaşıyorlar. İbrahim bir eliyle odun yüklü eşeğin kemendini tutuyor, öbür eliyle canından çok sevdiği oğlu İshak'ı. Kararlı ama yasal bir anlatım var yüzünde. İshak ise celladının yanında tir tir titremekte. Gözlerinde bir kurban ürküntüsü. Doğdu doğalı kâbus görmekten iyice solgunlaşmış çocuk. İmanı sınanan bir babaya karşılık imanı feda edilen bir oğul olmanın derin kıskançlığıyla iyice içine kapanmış. Hızır güç vermek için başını okşuyor çocuğun. İshak iki adım geri kaçıyor. İbrahim Peygamber İshak'ın elini bırakıp sevgiyle kucaklıyor Zülkarneyn'i, yolun açık olsun, diyor. O günden sonra hep aynı başlangıçla kuruluyor tarih. Fatihlerle peygamberlerin yakınlığıyla... Bir fatih ile bir peygamber ne zaman yan yana gelse kimse bir İshak'tan söz etmiyor” (Kaygusuz, 2021, s. 52).

Romanda Munzur Nehri ve Frik dede üzerinden eski çağlarda nehir ve ırmakların tanrılaştırılmasına anıştırmada bulunulmuştur. Antik çağlarda, pek çok yerde ırmak ve derelerin kişiselleştirilerek tanrılaştırıldığı bilinmektedir. Gürdal Aksoy, *Dersim Alevi Kürt Mitolojisi - Raa Haq'da Dinsel Figürler* kitabında konuyla alakalı olarak birçok örnek vermiştir. Ayrıca Munzur Nehri'nin de bu örneklerden sayılabileceğini belirtmiştir:

“Bu bağlamda Munzur nehrinin ya da hiç olmazsa kaynağının başlangıçta bir erkek değil, aksine bir kadın figürü tarafından temsil edilmiş olması ihtimal dâhilindedir. Nuri Dersimi Munzur'la ilgili bugün anlatılan öyküyü nakletmekle

birlikte, eski yöresel inançlara göre Munzur gözelerinin tanrıça Anahit'in göğüslerinden fişkıra sütü simgelediğini öne sürmüştür” (Aksoy, 2006, s. 143).

Romanda Frik Dede'nin oğlunun vefatından sonra nehir kenarına gidip konuşması olayı da nehrin tanrılaştırılmasına anıştırmada bulunmaktadır:

“Frik Dede ile Munzur arasındaki bağ seninle benim aramdakinden çok daha aşkın, bütünleşmeyi ören ışıktan bir iplikti. Nehir bir adama, adam bir nehre dönüşüyor, henüz hurufatı dizilmemiş bir dilde söyleşerek dinliyorlardı birbirlerini. Frik Dede'nin nehre uzanan kemikli elleri dünyadaki bütün yüzleri okşuyordu da, sen bu okşayıştan mahrum, saçından tırnağına üşüyordun. Sonradan Munzur efsanesini öğrendiğinde gördüğün bu eşsiz sahnenin çoktandır süregelen bir buluşma anı olduğunu, acıyla neşeyi aynı ateşte kavuran birçok Dersimlinin Munzur'a baktıkça su damlasının saydam varoluşunu tattıklarını az da olsa sezinlemiştin” (Kaygusuz, 2021, s. 72).

Yazarın yaptığı anıştırmalar sadece olaylar ve kişiler üzerinden de değildir. Bazen dile ve dil unsurlarına da anıştırma yapmıştır. Örneğin “Onunkisi kelam değil, kuyruklu bir harf yalnızlığı” (Kaygusuz, 2021, s. 103) cümlesinde Arap alfabesinde kuyruklu harflerin kendisinden sonraki harfe bitişmemesine anıştırma yapılmıştır.

Sema Kaygusuz, **Sultan ve Şair** oyununun ikinci sahnesinde Lüfer ile insanı özdeşleştirmiştir:

“ŞAİR- Lüfer... ölmeden önce inleyen belki de tek balıktır. Sudan çıkınca solungaçları aniden şişer. İster istemez inilti gibi bir ses çıkarır. Ama niyeyse insan kendi iniltisini duymaya başlar. Bak duyuyor musun, denizin sırrı bir an için kulağına fısıldanıyor sanırsın. Lüfer kendi evrenini terk edip ağlaya ağlaya senin evrenine geçiyor. Derken insan gibi kederli bir varlık oluyor” (Kaygusuz, 2013, s. 32).

Kaygusuz, burada Lüferin kendi evrenini terk edip insanın evrenine geçmesi ile sultanın geçmişten günümüze gelmesini özdeşleştirmiştir. Lüfer nasıl ki ağlayarak kendi evrenini bırakmışsa sultan da geçmişte yaptıklarından pişmanlık duyarak günümüze gelmiştir. Sultan, birinci sahnede şairi bıçakladığı hançeri geri isterken “Yoluma devam

etmem için o mızrağı geri almam lazım” (Kaygusuz, 2013, s. 14) demiştir. Geçmişte yaşanmış tarihi bir olayın izlerini zaman ve mekân değiştirerek günümüzde aramaktadır. Lüfer evren değiştirince kederli bir insan halini almaktadır. Sultan da yeni evrenine geldiğinde hem kıyafetleri hem dili hem de tavırları değişmektedir.

Hemen hemen bütün eserlerinde 1938 Dersim olaylarına değinen bulunan Sema Kaygusuz, **Karaduygun**’da da Bora’nın babası vesile ile Dersim Olaylarına anıştırma yapmıştır:

"Hayır! Kendini bulduğu yere yerleşsin istiyorum, sürülmeden, kovalanmadan, aç bırakılmadan, istedikleri yerlerde dursunlar. Benim babam köyünde arıcıymış mesela. Ormanda bal kovanlarını sağarmış. Sonra bu Kürt meselesi yüzünden askerler ormanını yakmış babamın. Köyü boşaltma emri gelince de mecburen çoluk çocuk toplanıp Batı'ya göçmüşler. Ben çok küçükmüşüm, doğduğum köy içime işlemeden tuzla buz olmuş. Şimdi babam her sabah beşte kalkıp liman işçilerine revani satmak için yola koyuluyor. Hayatı açık bir yara... Kar kış ayazda her sabah tezgâhını yokuş yukarı itekleyişini seyrediyorum. Sırtı günden güne bükülüyor. Hiç de sevmez revaniyi. İnsanı aptallaştırdığını düşünür." (Kaygusuz, 2016, s. 42).

Türev İlişkileri

Yansılama (Parodi)

Aristoteles, *Poetika* adlı eserinde, şiir türünü dört aşamada tanıma oturtur. *Trajedi*, dramatik bir biçimi olan ve yüksek (soylu) bir eylemi anlatan şiirdir. *Destan*, anlatısal bir biçimi olan ve yüksek (soylu) bir eylemi anlatan şiirdir. *Komedi*, dramatik bir biçimi olan ama alçak (sıradan) bir eylemi anlatan şiirdir. *Parodi*, anlatısal bir biçimi olan ama alçak (sıradan) bir eylemi anlatan şiirdir. Yansılama, daha yaygın adıyla parodi, kökensel olarak “bir şarkıyı başka bir tonda söylemek, yani bir melodiyi başka bir ses perdesine geçirmek” anlamına gelmektedir. Yazın alanında ise bir metni başka bir amaçla kullanmak, ona yeni bir anlam yüklemek demektir. (Aktulum, 2000, s. 117).

Hakan Sazyek, parodi ve pastiş benzer bularak “Romanda ‘pastiş’in bir türü(n) üslubunu, anlatma formatlarını) örneksemesine karşılık ‘parodi’ belli bir metni(n)

konusu) örnekser. Dolayısıyla ‘parodi’, yapı boyutundaki ‘pastiş’in konu/içerik düzlemindeki benzeridir, (Sazyek, 2021, s. 270) der.

Parodide asıl amaç yeni bir eser oluşturulurken destan (ya da soylu ve ciddi kabul edilen bir tür) ile alay etmektir. Yazar soylu bir metni ya da soylu metnin konusunu sıradan bir olaya uyarlar. Bu uyarlama işlemi bütüncül ya da kısmî olabilir. Bütüncül parodi de yazar bir metnin ana konusunu tamamen yeni metne uyarlarken kısmî parodide yazar sadece bir bölüm, parça ya da cümleye uyarlama yapabilir.

Yüzünde Bir Yer romanı bütünüyle incelendiğinde parodilerle dolu bire serdir. Sema Kaygusuz bu romanında, tarihi olay ve kişileri kaynaklarda yer aldıkları hallerinden uzaklaştırarak onları kurgunun birer parçası haline getirmiştir. Bunu yaparken temel amacı yergi olmasa da tarihi olay ve kişileri parodilerini yaratmıştır. Tezin bu bölümünde parodisi yapılan olay ve kişiler incelenirken birbirleri ile olan bağlantıları göz önünde bulundurulmuştur.

Romanda parodisi yapılan ilk kişi Melkisedek’tir. Tarihte Şalem kralı bilinen Melkisedek ile ilgili Tevrat, İncil ve bazı dini metinlerde bilgiler mevcuttur. Tevrat’ta Yaratılış 14 bölümünde 18-20. ayetler arasında Melkisedek’ten bahsedilmektedir. Bu anlatıya göre İbrahim (o dönemdeki adı Abram/Avram’dır) dört krala karşı kazandığı zaferin ardından Melkisedek ile karşılaşır. Melkisedek, İbrahim’i kutsar. İbrahim ise ona savaş ganimetlerinden verir, böylece Melkisedek kan dökmeden zenginleşmiş olur. Yaratılış 14: 18’de Melkisedek’ten şöyle bahsedilmektedir: “Yüce Tanrı’nın kâhini olan Şalem Kralı Melkisedek ekmek ve şarap getirdi,” (Şimşek, Konutgan ve Solgun, 2001, s. 77). Romanda da Melkisedek, kehanetiyle ünlü Salem kralı olarak şöyle betimlenmiştir:

“Eliha'nın huzurunda Melkisedek'in kâhinliğiyle meşhur bir kral olmasının hiçbir kıymeti yoktu. Hele bu karşısındaki ufak tefek adamın Sam soyundan Nuh'un altıncı kuşak torunu olması pek de öyle övünülecek bir şey değildi. Melkisedek'in, gücü yeten herkesin tanrı olmaya yeltendiği bir zamanda kendi yaratıcısından söz ederek başını göğe kaldıran İbrahim'e büyük bir bağlılık duyması, hatta sadakatine karşılık İbrahim'in savaşlarda edindiği ganimetin onda birini alarak kan dökmeden

krallığını günden güne zenginleştirmiş olması, Eliha'nın âleminde önemsizdi”
(Kaygusuz, 2021, s. 30-31).

Melkisedek'in kehaneti, Eliha ile olan ilişkisinde görülmektedir. Herkeste sevilecek ve övülecek bir kusur bulabilen Eliha, Melkisedek'te ne sevilecek ne övülecek hiçbir özellik bulamaz. Bu duruma sinirlenen Melkisedek, Eliha'yı elde etmek için 40 gün uğraşır. En sonunda onun incir yaprağından falına bakarak geçmişini okur ve böylece Eliha, Melkisedek'e teslim olur:

“Melkisedek Eliha'nın gönülsüzlüğünden günbegün büyüleniyor, onu ele geçiremediği her gün için İbrahim'in tanrısından yardım istiyordu. Baktı ki zorbalıkla olmuyor, gelişinin doksanıncı gününde incir ağacından bir yaprak kopardı. Üstüne Aramca Eliha yazıp yaprağı kurumaya bıraktı. Yaprak kuruyup ufalandıkça kalın damarlı yüzeyinde Eliha'ya dair bir biçim oluşmaya başladı. Melkisedek Eliha'yı karşısına oturtup incir falına baktı onun. Gördüğü geçmişe kendi bile katlanamadı” (Kaygusuz, 2021, s. 31-32).

Romanda Melkisedek, Eliha ile ilişkisi dışında Hızır'ın babası olarak da karşımıza çıkar. Tarihi kaynaklarda böyle bir bilgi yer almamaktadır. Bu roman kurgusuna ait bir olaydır. Melkisedek'in hem Eliha ile olan ilişkisi hem de Hızır'ın babası olması parodinin bir parçasıdır. Hızır ise parodinin diğer sacayaklarından biridir.

Hızır, Türk halk edebiyatında ve İslam mitolojisinde önemli bir yere sahiptir. Birçok kültürde “yardımcı” olarak tanınmaktadır. Kimi inanışlara göre peygamber kimi inanışlara göre ise mübarek bir zattır. Fakat Hızır'ın ailesi, kendisi ve kimliği hakkında doğrudan bilgiler veren bir kaynak bulunmamaktadır. Bununla birlikte Hızır'dan bahseden üç kaynak vardır. Birincisi Kur'an-ı Kerim'de Kehf Sûresinin 59-81 ayetleridir. Bu ayetler arasında Hızır'ın Musa peygamber ile olan macerası anlatılmaktadır. İkincisi geleneksel metinlerdir. Üçüncüsü ise sözlü kültüre dayanan halk inanışlarıdır.

Hızır'dan bahseden kaynaklarda da Hızır'ın ailesine ve hangi soydan geldiğine dair bir bilgiye rastlanılmamaktadır. Fakat Sema Kaygusuz, *YBY* romanında Hızır'ın Eliha ve Melkisedek'in oğlu olduğuna dair bir hikâye anlatmıştır. Bu anlatıya göre Eliha'nın

çocuğu olmamaktadır. Bir âlimin varlığından haberdar olunca onun görüşmek ister ama âlim sadece yıldızları izlemekte ve kimseyle görüşmemektedir. Duruma sinirlenen Eliha, bir gece âlimin evinde yangın çıkarır. Kendi çıkardığı yangından âlim ve eşini kurtararak onları zorla saraya getirtir. Fakat yine âlim odasından çıkmamaktadır. Bir akşam âlimin odasını dinlerken âlim ve eşinin konuşmalarına şahit olur. Âlim, eşine bu gece birlikte olurlarsa ölümsüz bir çocuklarının olacağını söylemektedir. Eliha bunu duyunca hemen hazırlıklara başlar ve önce âlim eşine uyku ilacı içirtir sonra da o gece Melkisedek ile birlikte olarak hamile kalır. Bu birliktelikten Hızır doğar. Romanda Hızır'ın bazı özellikleri şöyle betimlenmiştir:

“Annesinin yaptığı hile etine işlemiş Hızır'ın. Kemiksiz parmağını hayatını ayrıcalıklı kılacak bir nişan olarak değil de, gelecekte kemiksizleşeceğine dair bir alamet olarak görüyor. Ölmeden ölebilmek gibi huzursuz edici fikirleri var üstelik. Ona göre, sonsuza açılan kapıdan geçmek için yaşarken hiçleşebilmek gerekiyor. Hem, çirkin de. Eliha'dan miras kalan cazibeli çirkinliğini arınması gereken bir şöhret unsuru olarak sayıyor” (Kaygusuz, 2021, s. 49).

Hızır'ın Hz. Nuh, Hz. Musa ve İskender zamanında yaşadığına dair çeşitli rivayetler vardır. Ölümsüzlüğe erişmesinin ise İskender zamanında olduğu görüşü yaygındır. İskender Pala, *Ansiklopedik Divân Şiiri Sözlüğü*'nde Hızır'ın ölümsüzlüğe ermesine dair efsaneyi şöyle anlatmaktadır:

“Efsaneye göre, Hızır, arkadaşı İlyâs ile birlikte İskender-i Zülkarneyn'in maiyetinde bulunmuş ve ona kılavuzluk ederek zulumat ülkesinde âb-ı hayâtı aramaya çıkmışlar. Uzun maceralardan sonra Hızır ile İlyas bir pınar kenarında oturmuşlar ve yanlarında bulunan pişmiş balıkları yerken Hızır'ın elinden bir damla su balığın üzerine damlamış. Balık o sırada canlanıp suya atlamış, onlar da suyun âb-ı hayât olduğunu anlayarak kana kana içmişler. Sonra İskender'e haber vermişlerse de tekrar bu suyu bulamamışlar. İskender âb-ı hayâtı mahrum olmuş. Böylece ölümsüzleşen Hızır ile İlyas Allah'ın emri ile dünyada sıkıntıya düşenlerin yardımına koşarlarmış. Kıyamete dek sürecek bu görevi Hızır denizde, İlyas ise karada yaparmış” (Pala, 2004, s. 204).

YBY romanında da Hızır'ın ölümsüzlüğe ulaşması buna benzer bir hikâye ile anlatılmaktadır. Fakat romanda İlyas'ın adı Hızır ile birlikte anılmamaktadır. Romana

göre Zülkarneyn, aynı gece doğduğu Hızır'ı savaş için yanına alır. Bir yandan savaşırken diğer yandan da ab-ı hayatı ararlar. Sonunda yorgun düşen Zülkarneyn, bir nehrin kenarına geldiklerine askerlerine yemek için dağıttığı balığı nehre sokmalarını emreder. Kimin balığı canlanırsa gerçek Zülkarneyn odur, der. Hızır, elinde balığıyla nehrin kaynaklarından birinin olduğu yere gider ve burada ab-ı hayatı bulur. Romanda Hızır'ın ölümsüzlüğe ermesi şöyle betimlenmiştir:

“Hızır en uzaktaki kaynaklardan birine yöneldi. (...) Derken öyle bir niyeti olmadığı halde ansızın içine doğan tarifsiz bir ölümsüzlük hevesiyle kuru balığı kuyruğundan tutup yavaşça indiriyor suya. Balığın göz yuvalarında fosforlu irisler peyda oluyor. Kalbi hızla taşlıyor Hızır'ın. İnsanlığını yitiriyor. Elini kaldırıp yarı canlı yarı kuru uskumrunun irileşmiş gözlerini dikkatle incelerken birdenbire âlem değiştirdiğini, arzudan ve özleminden, daima kurtulmak istediği gıpta ve öğ duyusundan, gömleğinden sıyrılan bir yılan denli çabukça soyunduğunu, bundan böyle verdiği her soluğun kimseyi ıltımayacağını ta yüreğinde hissediyor. Herhalde son hissidir bu. Benibeşer ile meleksi bir varlık arasındaki berzahta kalakalmanın sonsuz tedirginliği...” (Kaygusuz, 2021, s. 65-66).

Hızır'dan bahseden kaynaklardan biri de Kur'an-ı Kerim'dir. Kehf Suresinin 59-81 ayetleri arasında Hz Musa'nın bir kul ile yaşadıkları anlatılmaktadır. 65. ayette şöyle söylenmektedir: “Derken kullarımızdan bir kul buldular ki, biz ona katımızdan bir rahmet vermiş, kendisine tarafımızdan bir ilim öğretmiştik,” (Altuntaş ve Şahin, 2011, s. 323). Burada söz konusu olan kul, çoğunluğun görüşüne göre Hızır'dır ama adı bu ayette olduğu gibi diğer ayetlerde de ismi net olarak belirtilmemiştir.

Kehf Sûresi'nin 66-82 ayetleri arasında Hz. Musa, Hızır olduğu tahmin edilen kuldan kendisine bildiği şeyleri öğretmesini istemiştir. Kul ise hiçbir soru sormaması karşılığında birlikte yolculuk edebileceklerini teklif etmiştir. Bu yolculuk sırasında kul, önce bindikleri bir gemiyi batırmış, sonra bir çocuğu öldürmüş daha sonra da yıkılmaya yüz tutmuş bir duvarı düzeltmiştir. Olanlara anlam veremeyen Hz. Musa, neden böyle yaptığını sorunca kul olanları anlatmıştır. Gemiye deldim çünkü gemi yoksul birine aitti ve bir kral bütün güzel gemilere el koyuyordu. Kralın gemiyi almasını engellemek istedim, demiş. Çocuğu öldürdüm çünkü çocuğun ailesi mü'min insanlardı, çocuk onları yoldan çıkarmasın diye öldürdüm, demiş. Duvarı yeniden yaptım çünkü duvar şehirdeki

iki yetim çocuğa aitti ve altında hazine vardı. Çocuklar olgunluk çağına gelene kadar yıkılmasın diye yeniden yaptım, demiş (Altuntaş ve Şahin, 2011, s. 323-325).

Romanda anlatıcı, Ahırkapı'daki şenlik sırasında Hızır ile karşılaştıktan sonra onunla bir yolculuğa çıkmıştır. Bu yolculukta, Kehf Sûresi'nde yukarıda bahsettiğimiz olaylardan bazılarını anlatıcı ve Hızır da yaşamıştır. Parodisi yapılan olaylardan bazıları da bu bölümde yer almaktadır. Hızır ve anlatıcı, bir balıkçıyla deniz turuna çıkmışlardır. İskeleye tekneden indikten sonra Hızır, tekneyi delmiştir:

"Hızır sevecen bir gülümsemeyle uzun uzun arkasından baktı onun. Balıkçı çay ocağından içeri girer girmez, nereden bulduysa sınıksız kavradığı demir bir delgiyle tekneyi delmeye koyuldu.

"Yahu!" dedim "ne yapıyorsun sen?" Hızır var gücüyle vuruyordu. Hiç tınmıyordu beni. Tekne su almaya başlayınca büyük bir iç rahatlığıyla iskeleye sıçradı tekrar.

"Bu tekne çok güzel" dedi "delmeseydim az sonra iki serseri gelip çalacaktı."

"Nasıl yani?" dedim, aptallaştığımı saklayamıyordum.

"Bana fazla soru sorma, bunu yapmaya kendim karar vermedim" diyerek yürümeye devam etti" (Kaygusuz, 2021, s. 138).

Anlatıcı ve Hızır'ın yolculuğu devam ederken Hızır, Ceysûr adında bir çocuğu takip etmiştir. Daha sonra Hızır'ın bu çocuğu öldürdüğünü gören anlatıcı, Kehf Sûresi'ni de hatırlatarak olayı betimlemiştir.

Örneklerde de görüldüğü üzere hem Kur'an-ı Kerim'de yer alan hem de halk inanışlarında var olan Hızır ile romanda anlatılan Hızır büyük ölçüde benzerlik göstermektedir. Fakat Hızır'ın ailesi, ne zaman yaşadığı, yaşadığı bazı olaylarda yanında bulunan kişiler gibi konularda parodi yapılmıştır.

Hızır ile aynı gece doğan, onunla ab-ı hayatı arayan Zülkarneyn ise parodinin parçalarından biridir. Zülkarneyn, İskender'in lakabı olup "iki karn sahibi anlamına gelmektedir. Asıl manası hakkında çeşitli görüşler olsa da karnın "asır, saç bölüğü, boynuz" gibi anlamları vardır. Zülkarneyn, Kur'an'da da bahsi geçen, peygamber ya da

salih kul olarak bilinen biridir. Kur'an-ı Kerim'de, Kehf Sûresi'nde Hz. Musa ile birlikte anılmaktadır. Kehf Sûresi'nin 83. Ayetinde “Bir de sana Zülkarneyn hakkında soru soruyorlar. De ki: ‘Size ondan bir anı okuyacağım’” (Altuntaş ve Şahin, 2011, s. 325) denilmektedir. Burada anılan Zülkarneyn için şöyle bir açıklama yapılmıştır:

“Zülkarneyn'in kim olduğuna dair kesin bir bilgiye sahip değiliz. Tefsir kaynaklarında onun bir peygamber, Allah'tan ilham alan bir kimse, hikmet sahibi mümin ve salih bir kul olduğu yönünde çeşitli görüşler belirtilmiştir.

Zülkarneyn'in, Yemen krallarından Şa'b b. Rayiş, Himyerli Ebû Şemmâr ve Makedonya kralı Büyük İskender olduğu iddia edilmiştir. Bu konuda başka isimler de ileri sürülmüştür. Zülkarneyn'in Makedonya kralı Büyük İskender olduğu görüşü tarihi gerçeklere aykırı görülmüştür” (Altuntaş ve Şahin, 2011, s. 325).

İskender Pala, *Ansiklopedik Divân Şiiri Sözlüğü* kitabında, “İskender” başlığı altında Zülkarneyn'den şöyle söz etmektedir:

“Müstakil kitaplar hâlinde yazıldığı gibi divân şiiri mazmunları içinde yer alan ve daha çok tenasüp ile telmih sanatları münasebetleri ile söz konusu edilen İskender, çok zaman Zülkarneyn yerine zikredilmiştir. Yani bir beyitte İskender söz konusu edilecekse âb-ı hayat araması, Hızır ile olan yakınlığı, zulumata girmesi, yolculukları, ordusunun çokluğu, cihangirliği vs. yönleriyle ele alınır.

Rivayete göre İskender, ordusu ile zulumat ülkesine âb-ı hayatı aramaya gitmiş ama veziri olan Hızır, suyu bulup içtiği hâlde ona nasip olmamıştır. İskender'in Ye'cüc ve Me'cüc kavmi üzerine set yapması da zaman zaman ele alınır” (Pala, 2004, s. 237).

Zülkarneyn, YBY romanında da yukarıda bahsedilenlere uygun bir çerçevede anlatılmıştır. Zülkarneyn, Eliha'nın çocuk yapacağı zamanı öğrendiği âlimin ve eşinin çocuklarıdır. Hızır ile aynı gün dünyaya gelmiştir. Romanda Zülkarneyn şöyle betimlenmektedir:

“Zülkarneyn'i tanıyorsun, oldukça alışıldık biri. Sultan Süleyman, Makedonyalı İskender, Fatih Sultan Mehmed gibi gözünü dünyaya dikmiş hükümdarlara benziyor. Alnında iki boynuz çıkıntısı olduğu için kapkara bir boğa gibi ihtişamlı,

fethedeceği toprakların düşüyle yanıp kavrulan azman bir savaşçı” (Kaygusuz, 2021, s. 49).

Zülkarneyn’in “iki karn” anlamına geldiğinden ve karnın anlamlarından birinin “boynuz” olduğundan, âb-ı hayatı aradığından, gücü ve ordularıyla övgü topladığından, Ye’cüc ile Me’cüc kavimlerine karşı set ördüğünden bahsetmiştik. Romanda bu özellikleriyle Zülkarneyn şöyle tasvir edilmektedir:

“Bakışları sipsivri Zülkarneyn'in. Alnındaki boynuzsu çıkıntılarla bütünleşmiş iyice. Yarısı hayvan bir Tanrı gözüyle kılıçtan geçireceği halklara yukarıdan bakıyor. Boyun damarları görmeyeli epey kalınlaşmış. Bir deri bir kemik Hızır'ın karşısında devasa bir heykel denli gösterişli. İhtirası bronzlaştırmış onu. Yarısı okçu, yarısı topuzlu beş yüz kişilik ordusuyla güneşin doğuşundan batışına doğru fethedeceği yerleri, tepelere inşa edeceği kaleleri, yeryüzüne kötülüğü yayacak olan Yecüc ve Mecüc kavmine geçit vermemek üzere yaptıracığı demir dökme seti düşüne düşüne durduğu yerde anıtsallaşmış” (Kaygusuz, 2021, s. 51).

Zülkarneyn ne kadar uğraşsa da bir süre sonra ölümsüzlüğe kavuşacağına dair ümitleri tükenmiştir. Bir nehrin kenarında konakladıkları sırada askerlerine balıklarını suya daldırmalarını ve kimin balığı canlanırsa asıl Zülkarneyn’in o olduğunu söylemiştir. Bu olaydan sonra Hızır, nehrin kaynaklarından birinin yanına gitmiş ve balığını nehre sokunca balığı canlanmıştır. Hızır, ölümsüzlüğe ulaşırken romanın devamında Zülkarneyn’den bahsedilmemiştir. Romandaki Zülkarneyn hakkında yapılan parodinin çoğunluğu ab-ı hayat üzerinedir. Tarihi kaynaklarda Hızır’ın, Zülkarneyn’in veziri olduğu bilgisi vardır fakat Hızır, İlyas ile birlikte ab-ı hayatı aramaktadır. Yazar burada bir parodi yapmış ve olayları kısmen değiştirmiştir.

Hızır ve Zülkarneyn ile bağlantılı olarak parodisi yapılan tarihi olaylardan biri de ab-ı hayatın aranması ve bulunması ile ilgilidir. Ab-ı hayat, ölümsüzlük suyu olarak bilinmektedir. İskender Pala, ab-ı hayata dair efsaneyi şöyle aktarmaktadır:

“Efsaneye göre İskender-i Zülkarneyn ordusuyla birlikte bir memlekete uğramış. Orada kendisine ileride bir deniz olduğu, o denize geçilince 3 ay süren karanlıklar ülkesinin başladığı ve bu ülkede ab-ı hayat olduğu söylenmiş. İskender, veziri Hızır’ı da yanına alarak denizi geçmiş ve zulumât (karanlıklar) ülkesine varmış. Bu

arada İlyas da yanlarındaymış. İskender'de karanlıklar aydınlatan iki mücevher (veya bayrak) varmış. Birini Hızır ile İlyas'a vermiş. Hangi suyu bulursa yekdiğerini haberdar etmek şartıyla ayrılmışlar. Hızır ile İlyas yorulunca bir pınar kenarına oturup karınlarını doyurmak istemişler. Hızır yanında getirmiş olduğu balıkları ortaya çıkarmış. Pınardan eli yıkarken bir damla su balığa damlamış. Balık o anda canlanıp suya karışmış. Hızır bilmiş ki âb-ı hayat budur, kana kana içmiş. İlyas'a da içirmiş. O sırada bunlara bir emr-i İlahi gelmiş ki bundan İskender'e söz verilmesi.

Bir rivayete göre de İskender'e haber vermek için pınardan ayrılmışlar ama tekrar aynı pınarı bulamamışlar. Böylece Hızır ile İlyas'ın ölümsüzlüğü ermişler. Kıyamete dek Hızır denizde, İlyas da karada sıkıntıya düşenlere yardım ederler ve her senenin 6 Mayıs günü İskender seddi üzerinde buluşup Kâbe'ye hacca giderek o yıl yapacak işleri görüşürlermiş” (Pala, 2004, s. 3).

Bazı rivayetlere göre de Hızır ve İlyas ölümsüzlük suyundan içtikten sonra Hızır karada, İlyas denizde sıkıntıya düşenlere yardım etmektedir. Nitekim YBY romanında da Hızır'ın karadaki insanlara yardım ettiğı anlatılmıştır.

Kur'an-ı Kerim'de de Kehf Sûresi 60-64 ayetleri arasında ab-ı hayattan bahsedilmektedir. Burada adı geçen deniz suyunun adı belirtilmemiştir fakat birçok yoruma göre bu deniz suyu ab-ı hayattır. Kehf Sûresi'nde Hz. Musa yanındaki genç ile iki denizin birleştiğı yere doğru yola çıkmışlardır. Oraya vardıklarında yemek için yanlarında getirdikleri balık denizde canlanmıştır. Hz. Musa aradıkları yerin burası olduğunu söylemiştir (Altuntaş ve Şahin, 2011, s. 322-323).

Romanda aranan ab-ı hayat ve onun bulunması hikâyesi ile İskender Pala'nın anlattığı hikâye arasında bazı farklılıklar vardır. Romanda ab-ı hayat ilk olarak, bengisu adıyla Eliha'nın bahçesindeki kuyudan çıkan su için kullanılmaktadır:

“O geceye gelmeden, ilkin Eliha'nın cömertliğini anımsatmalıyım sana. Hani onun bir kuyusu vardı ya, işte oradan durduk yerde köpüren, cam yeşili, içimi yağ gibi kaygan muazzam bir su çıkardı. İçine karışan minerallerin etkisinden herhalde, gerçekten de şifalı bir suydı bu. Hazar'a doğru yol alan askerler, göçmenler, tüccarlar ve gezginler Eliha'nın kuyusunun başında bir süre soluklanır, suyu iç

içmez yeniden doğmuşçasına tazelenirlerdi. Kimisinin gençlik iksiri, kimisinin bengisu diye nitelendirdiği bu suya Eliha'nın gizemi de karışınca olacakları az çok tahmin edebilirsin” (Kaygusuz, 2021, s. 25).

Ab-1 hayat, ikinci kez Zülkarneyn’in, yanına Hızır’ı da alıp bir yandan savaş yapması diğer yandan da ab-1 hayatı aramasının anlatıldığı bölümde karşımıza çıkmaktadır. Zülkarneyn’in ölümsüzlük suyunu aramasının sebebi şöyle açıklanmıştır:

“Ama ölümden çok korkuyor Zülkarneyn. Bir yerinde yara çıkınca gövdesindeki kırılmalılığı fark edip dehşete kapılıyor. Kafasının bitlenmesi, midesinin ekşimesi, toz kaçtı diye gözünün sulanması ürktüyor onu. Hele ölümler diyarıyla ilgili anlatılan azap dolu söylenceler kanını donduruyor. Bu yüzden cihana hükmetmeden önce ölümsüzlüğü istiyor Zülkarneyn. Şairlerin methiyeler düzdiği, büyücülerin transa geçerek haritasını çizdiği, Gilgamiş'in arayıp da kavuşamadığı tılsımlı bengisuyu bulması gerek. Babasından kalma elyazması kitapta sözü edilen uzakta bir yerde, yeşim bir kayanın altından fışkıran hayat suyunu içmekten başka çaresi yok” (Kaygusuz, 2021, s. 51-52).

Fakat bir süre sonra hem savaşlardan hem de aradığı ölümsüzlük suyunu bir türlü bulamamaktan sıkılan Zülkarneyn, ordusuyla bir nehrin kenarında dinlenirken bütün ümidini kaybetmiş bir vaziyettedir. Askerlerine yemeleri için verdiği balığı nehre sokmalarını, kimin balığı canlanırsa onun asıl Zülkarneyn olduğunu söyler. Hızır da kendi payına düşen balığı alır ve nehrin kaynağına gider. Burada balığı suya sokunca balık canlanır. Böylece Hızır, ölümsüzlüğe erişmiş olur.

Romanda anlatılan hikâyede İlyas’tan bahsedilmemektedir. Ayrıca romanda Zülkarneyn’in, Hızır’ı yanına vezir olarak aldığına dair de bir bilgi verilmemiştir. Konu bakımından tarihi kaynaklar ve roman benzer olsa da roman düzleminde bazı değişiklikler söz konusudur.

YBY romanında parodisi yapılan kişiler arasında bazı peygamberler de yer almaktadır. Bu peygamberler gerek yaşadıkları dönemler gerekse de yaşadıkları olaylar açısından parodi yöntemi ile kurgunun bir parçası haline getirilmişlerdir. Romanda karşımıza çıkan ilk peygamber Hz. İbrahim’dir.

Hız. İbrahim, İslâm tarihinde birçok mucizesi bulunan peygamberlerden biridir. Putları kırması, ateşe atılması ve yaralanmadan kurtulması, Kâbe'yi inşa etmesi, oğlu Hız. İsmail'i kurban edecekken Allah tarafından ona başka bir kurbanlık vermesi gibi olaylar ile bilinmektedir. Romanda yer yer Hızır'ın da Hız. İbrahim döneminde yaşadığına ve onun Tanrısına inandığına dair konuşmalar geçmektedir. Melkisedek'in Hızır'ın babası olduğu göz önüne alındığında bu romanın zaman anlayışı bakımından mantıklı bir olgudur. Fakat kaynaklarda bahsedilen Hızır'ın, Hız. İbrahim'in döneminde yaşadığına dair bir bilgi yer almamaktadır. Bu noktada yazar parodi tekniği ile kaynaklarda yer alan olayları yeniden yorumlamıştır.

Romanda parodisi yapılan İslami olaylardan biri de Hız. İbrahim'in oğlunu Allah'a kurban vermesi olayıdır. Bu olayda Hız. İsmail yerine Hız. İshak'ın ismi anılmaktadır. Hız. İshak, Hız. İbrahim'in ikinci oğludur. Annesi Hız. Sâre'dir. Romanda Hız. İbrahim, Hız. İshak'ı Allah'a kurban vermeye götürmektedir. Fakat Kur'an-ı Kerim'de Sâffât Sûresinin 100-113. ayetleri arasında Hız. İsmail'in kurban verilmesi hadisesi anlatılmaktadır.

Romanda Hız. Süleyman'ın Seba Melikesi Belkıs'ı Müslüman yapması üzerine anlatılan hikâyede de parodinin izlerine rastlanmaktadır. Kur'an-ı Kerim'de Neml Sûresi'nin 20-44 ayetleri arasında Hız. Süleyman ile Sebe Melikesi Belkıs arasında geçen hadise anlatılmaktadır. Bu hadiseye göre Hüdhüd kuşu, Hız. Süleyman'a Sebe'de bir melike olduğunu ve onun halkının güneşe taptığını bildirmiştir. Hız. Süleyman da bu melikeye haber göndererek onu teslim olmaya davet etmiştir. Melike Belkıs, önce halkına danışmış daha sonra da teslim olmamak için Hız. Süleyman'a hediye göndermiştir. Hız. Süleyman gelen hediyelere sinirlenerek Allah tarafından kendisine daha çok hediye verildiğini ve Belkıs'ın topraklarına ordu göndereceğini söylemiştir. Daha sonra elçilerine dönen Hız. Süleyman, Belkıs teslim olmadan önce içlerinden birinin Belkıs'ın tahtını kendisine getirmesini istemiştir. İfritlerden biri bu görevi üstlenmiştir. Belkıs, Hız. Süleyman'ın mabedine geldiğinde tahtını görmüş ve zaten daha önce Hız. Süleyman'a teslim olduğunu ve Allah'a inandığını belirtmiştir (Altuntaş ve Şahin, 2011, s. 417-419).

Romanda anlatıcı, Hz. Süleyman'ı tasvir ettikten sonra Hz. Süleyman ile Sebe Melikesi Belkıs arasındaki hadiseyi aktarmıştır. Romanda Hz Süleyman'ın ifriti olarak anılan Zekvan'ın tarihi kaynaklarda adı geçmemektedir. Genellikle halk anlatılarında yer almaktadır. Ayrıca bu olayda anlatıcı, genç kadının da elçilerin arasında olduğunu söylemiştir. Kur'an'da anlatılan hadise ile romanda anlatılan olay arasında benzerlikler bulunsa da kadının elçiler arasında yer alması, Zekvan'ın varlığı ya da betimlemeler yoluyla olayın parodisi yapılmıştır.

Romanda peygamberlerin yanı sıra padişahların yaşadığı bazı olayların da parodisi yapılmıştır. Fatih Sultan Mehmet ve Kanuni Sultan Süleyman bu padişahlar arasında yer almaktadır. Bu olaylar daha çok Hızır'ın zaman ve mekân fark etmeksizin gezmesine örnek göstermek için yapılmış parodilerdir. Kaynaklarda anlatılan olaylara dair bilgiler yoktur fakat Fatih'in Ayasofya'yı ziyareti ya da Kanuni'nin tebdil-i kıyafet ile halk içinde dolaşması bilindik hadiselerdir. Romanda söz konusu olan parodi ise şöyledir:

“Fatih Sultan Mehmed mesela, Ayasofya'nın Hızır makamı olduğu belli olsun diye mabedin kubbesine som altından küre şeklinde bir kandil astırmış ki, bir Hızır varsa eğer fethi kutsayacak, kendini daimi evinde hissetsin. Bir şehri ele geçirmekle o şehre yaraşmak arasında gerilen iç telini gelsin de Hızır titretsin, diye.

Bilinenin aksine, nereye çağrıldıysa Hızır hep oradaymış. Çağdan çağa sıçrar, hissettirmeksizin sokulurmuş insanların arasına. Kendisine atfedilen tümgüçlü görünümün çok dışında, başka başka kılıklarla asli varlığını hiç belli etmeden... Gerçekte herkes Hızır'ı görüyor ama kimse tanıyamıyormuş. Vaktiyle Kanuni Sultan Süleyman tebdilikiyafetle bir sandala binip Salıpazarı'ndan Boğaz'a doğru açılacağı sırada senin Hızır iki dirhem bir çekirdek, toy bir delikanlı olarak yanına atlayıvermiş. Kanuni kuşkuyla baştan ayağa süzmüş delikanlıyı. İkisi de değişik kılıkta, aslını örten birer suret olarak Kuruçeşme'ye doğru seyrederken Kanuni Hızır'ı, Hızır Kanuni'yi hırsızlama bakışlarla izleyedursun, seyrek sakallı bir ihtiyar ile toy bir delikanlıymış göz göze olan. Aynı anda kendiyle ben arasında iki farklı boyuta bölünmüşler yani. Biri diğerinde gençliğini görüyormuş, ötekisi ise yaşlılığını. Öte yandan Hızır'ın delikanlıya dönüşmesinde nasıl bir merak varsa hayata içkin, padişahın da sıradan bir kul gibi görünmesi aynı meraktanmış. Yüz

yüze olmaktan ötürü bir yer değiştirme de gerçekleşmiş ister istemez. Kimi zaman, ilgiyle birine baktığında kaçınılmaz olarak yansımanla ikizleşirsin ya, aynı sandalda Kanuni Hızır'a, Hızır da Kanuni'ye dönüşmüş böylece. Sandalcı ağırlaşan kürekleri çekmekte zorlanmaya başlamış” (Kaygusuz, 2021, s. 111-112).

Sema Kaygusuz, yazdığı tiyatro oyunu **Sultan ve Şair**'de de tarihi olay ve kişileri gerçekliklerinden kopararak parodi unsuru haline getirmiştir. Sultan, öldürdüğü şair ile hesaplaşmak ya da ondan bir şeyin yerini öğrenmek için zaman ve mekânda yolculuk yapmaktadır. Birinci sahnedeki Endülüslü Abbadi Meliki El Mutemid, veziri İbni Ammâr'ı yaklaşık bin yıl önce öldürmüştür. Onun kalbinde unuttuğu hançeri ise günümüzde Galata köprüsünün üstünde aramaktadır. Aynı şekilde ikinci perdede Muktedir Billah, Hallac-ı Mansur'u yaklaşık bin yıl önce öldürmüş ama onun kafasını günümüzde aramaktadır. Oyunun son sahnesinde ise Fatih Sultan Mehmet ve Hurufi derviş geçmişten günümüze gelerek Galata köprüsü üzerinde hesaplaşmaktadırlar. Bu hesaplaşmalar güçlü-zayıf çatışması, sanata ve sanatçıya verilen değer gibi günümüzün birçok sorunun da parodisini barındırmaktadır:

“ŞAİR- Beni bir çukura koyup üstüme odun attılar. O kadar çağırdım, o kadar çağırdım gelmediniz sultanım.

SULTAN- İktidarda gözüün olmasaydı kimse seni sapkınlıkla suçlamazdı.

ŞAİR- (Artık adamakıllı sarhoştur) Hadi oradan! Dünyanın en soyut varlıklarından, harflerden sayılardan korktunuz be! İktidarınızı yerim sizin. Sahip olduğum kudretin yanında bütün sultanlar köledir. Bir pranganız eksik!” (Kaygusuz, 2013, s. 59).

Postmodernistlerin üstanlatılara karşı tutumu genellikle onları sıradanlaştırmak üzerinedir. Tarihi kaynaklarda yer alan bu sultanları ve onların şairleri öldürdüklerine dair anlatıları da yazar Sema Kaygusuz, parodi tekniği ile yeniden yorumlayarak tiyatro eseri haline getirmiştir. Üstanlatı kabul edilen tarihi kişi ve olayların sıradanlaşacağını ve yeniden oluşturulabileceğini göstermek istemiştir.

Yazar Sema Kaygusuz, **Karaduydun** anlatısında hem eserin bulunan anıların hem de Gılgamış mitinin parodisini yapmıştır. Yazar **Karaduygun** eserini, bir bölümünde kendi

anılarının ve çevresindekiler hakkındaki izlenimlerinin diğer bölümünde ise yazdığı hikâyelerin yer alacağı şekilde düzenlemiştir. Eserdeki hikâyeler, kendilerinden önce yer alan bölümde anlatılanlarla yakından ilgilidir. Örneğin yazar kitabın V. bölümünde hüznün ve keder arasındaki farktan yola çıkarak hüznü ve kederli insanları mukayese etmiştir. Bu mukayesenin sonunda şöyle bir açıklama yapmıştır:

“Aralarındaki ayrım o denli derin olmasına rağmen, iyi bir hüznün bir kederliye faydası olmadığı gibi zararı da olmaz, iyi bir kederli ise kendi derdi yetmiyormuş gibi hüznü de iyileştirmeye kalkar. Hüznüler dünyada Birkaç Kişi olduklarını sanırken, kederliler milyonlarca olduklarının bilincindedirler” (Kaygusuz, 2016, s. 72-73).

V. bölümden sonra anlatılan *Birkaç Kişi* hikâyesinde ise hüznü ve kederli iki bireyin ilişkileri anlatılmaktadır. Biri ağlayan diğeri ondan kaçmaya çalışan kişidir. Ağlayan kişi hüznü insanları, ondan kaçan kişi ise kederlileri temsil etmektedir. Kederlinin de kendine göre dertleri vardır. Fakat ilk başta hüznüden kaçtığı halde ona yardım için geri dönmüştür. Aslında iki kişiye birden binlerce kişi olmuşlardır:

“Yatak odama girdiğimde kanlı gözlerle tavana bakarken buldum onu. Çökmüştü. Ağzı gereğinden fazla büyümüş, inleye inleye bozmuştu bedenini. Yavaşça yanına uzandım onun. Okşamaya kalkıştım ama içimden gelmedi. Sakinleştirmek için şşşt dedim. Şşşt. Hiç tınmıyordu sesimi. Bir süre sonra onun iç çekişi bana ninni gibi geldi. Dışarıda hayat bütün hızıyla akarken, biz ikimiz birkaç kişi bin kişiymiş gibi kalabalık, milyonların uykusuna daldık” (Kaygusuz, 2021, s. 79-80).

Anlatıda yer alan diğer bölümlerde de bu örnekteki gibi bir parodi söz konusudur. Parodi tekniğinde asıl olan şey metnin konusunun yeniden ele alınması ve değiştirilmesidir. Yazar kendi anı ve izlenimlerini farklı çağrışımlar da yapabilecek şekilde yeniden yazmıştır. Anlatıdaki Gılgamış mitinin parodisi de aynı şekildedir. Alıntı ve gönderge tekniğinde *Karaduygun* eserini incelerken Sema Kaygusuz’un Gılgamış mitini bir yandan yeniden yorumladığını diğer yandan da orijinal haline göndergede bulunduğunu söylemiştik. Gılgamış mitinde Utnapiştim ölümsüz olan tek tanrıdır ve bunu da uykusuzluğu sayesinde kazanmıştır. Utnapiştim, Gılgamış’a altı gece yedi gündüz boyunca uykusuz kalabilirse ölümsüzlüğe ulaşacağını söylemiştir.

Oysa Gılgamış hemen uykuya yenik düşmüş ve ölümsüzlük şansını elinden kaçırmıştır. Gılgamış'ın uykuya yenik düşmesini şöyle nakledilmiştir:

“Şimdi sana tanrıları kim toplayacak? Aradığın yaşamı nasıl bulacaksın? Haydi altı gün ve yedi gece uykusuz kal!”

O, dizlerinin üstüne çömeldiği yerde, uyku ona, sis gibi yavaş yavaş soluğunu verdi.

Utnapiştım ona, karısına dedi:

"Adama bak! Yaşamı istiyordu. Uyku ona sis gibi, yavaş yavaş soluk verdi!"

(Ramazanoğlu, 2001, s. 88).

Oysa Sema Kaygusuz, *Karaduygun*'un I. bölümünde Gılgamış mitini kendi metnine uygun biçimde parodileştirmiştir:

“Sözgelimi Gılgamış diye biri vardı. Üç ısırıkta çekirdeklerini ele veren bir elma kadcarkıktı o zamanlar. İki ısırığı tanrı, bir ısırığı insan bu uykusuz hükümdar, davulunu dannga da dan dan... dannga da dan dan... vura vura Uruk şehrini yer gök uyandırırken, alazlı bir tutkuyla karanlığa sorular sorardı. Dannga da dan dan çınlayan karakteristik bir uyanıklıktı onunki” (Kaygusuz, 2016, s. 11).

Kaygusuz'un **Ortadan Yarısından** öykü kitabında yer alan NGY öyküsü de Nuh Tufanının parodisidir, denilebilir. Kur'an-ı Kerim'de Hûd Sûresinin 25-49 ayetleri arasında Hz. Nuh'un gemi yapmasından ve kavmini tufandan kurtarmasından söz edilmektedir. Sûrenin 40. ayetinde ise “Nihayet emrimiz gelip, tandır kaynamaya başlayınca (sular coşup taşınca) Nûh'a dedik ki: “Her cins canlıdan (erkekli dişili) birer çift, bir de kendileri hakkında daha önce hüküm verilmiş olanlar dışındaki âilen ile iman edenleri ona yükle.” Ama, onunla beraber sadece pek az kimse iman etmişti,” (Altuntaş ve Şahin, 2011, s. 243) denilmektedir.

Öyküde ise bir tufanın geleceği bilindiği için ada halkı eşyalarını toplamaktadır. Herkes gemiye çift halinde binecek ama kurtulacaktır. Fakat Nehir yalnız olduğu için adada kalmaktadır. Arkadaşı Aslıhan, Nehir'e “Seni yutacaklar Nehir, biz gidince bu adada seni tek başına avlayacaklar. Yanına eşini al gel bizimle” (Kaygusuz, 1998, s. 96)

diyerek eşini bulup gemiye gelmesini söylemiştir. Ayrıca öyküde Nuh isminde biri Nehir'i gemiye davet etmektedir. Nuh'un tasviri onun bir peygamber olduğunu akla getirmiştir:

“Gemi kalkmak üzere. Hafif bir yağmur başladı, toprağın kokusu havalandı yerden. Nehir'in saçları ıslanarak omuzlarına aktı, yağmurun tıp tıpları yaklaşan birinin ayak seslerine döndü. Nuh, belediye cübbesini giymiş, sıkıntıyla kutsal sakallarını sıvazlarken, kısık gözleriyle önce Nehir'e sonra gökyüzüne baktı” (Kaygusuz, 1998, s. 96-97).

Öykünme (Pastiş)

Öykünmede, bir diğer adıyla pastişte temel amaç örneksenen metnin taklit edilmesidir. Yazar bir metnin biçiminden yol çıkarak yeni bir metin yazar. Kubilay Aktulum, öykünmeyi şöyle açıklamıştır:

“Öykünme, bir yazarın dil ve anlatım özellikleri, sözleri taklit edilerek gerçekleşir. Bir yazar bir başka yazarın biçimini kendi biçemiymiş gibi benimseyerek, okurun üzerinde oluşturmak istediği etkiye göre kendi metnine sokarak ya da özgün metnin içeriğini kendi metnine uyarlayarak yeni bir metin ortaya çıkarır” (Aktulum, 2000, s. 133).

Hakan Sazyek ise öykünmede yazarın sadece üslubu taklit etmesine vurgu yapmıştır:

“‘Pastiş’, postmodernist romanda, biyografi, otobiyografi, bilimsel metin gibi söylem alanlarına ya da destan, masal, halk hikâyesi, söylence gibi türlere özgü üslup öğelerini, söyleyiş tarzlarını metnin temel üslubu edinmek şeklinde kullanılmaktadır. Pastişte taklit metnin ancak üslubuyla sınırlı kalır. Metnin konusu bu ilişkinin dışındadır” (Sazyek, 2021, s. 276).

Yüzünde Bir Yer romanında genellikle parodi tekniği kullanılarak tarihi olay ve kişiler yeniden kurgulanmıştır. Romanda nadir de olsa pastiş türü de bulunmaktadır. Örneğin Munzur Nehri üzerine anlatılan hikâyede pastiş tekniği kullanılmıştır. Gürdal Aksoy'un, kitabında aktardığı Munzur efsanesi ile romanda anlatılan efsane konu bakımından benzerlik göstermektedir. Aksoy, efsaneyi şöyle aktarmıştır:

“Söylencenin teması genel olarak şöyle özetlenebilir: Öykünün kahramanı olan Munzur bir ağanın yanında çobandır. Ağa bir gün Hacca gider. Hac'da iken canı helva ister ve bu Munzur 'a ayan olur. Munzur ağasının eşinden helva hazırlamasını ve ağasına götüreceğini söyler. Kadın çobanın acıkmış olduğunu düşünerek helvayı hazırlayıp verir. Munzur helvayı alır ve kısa bir süre sonra ağasının yanı başında bitiverir. Ağa şaşkınlıkla kendisine uzatılan sıcak helvayı alır almaz, Munzur kaybolur. Derken, Hac ziyareti sona erer ve ağa köyüne döner. Köylüler ağayı karşılayıp elini öpmek isterler. Munzur da elinde bir bakraç süt ile ağayı karşılayanlar arasındadır. Ağa köylülere keıldisinde bir keramet olmadığını, asıl keramet sahibinin Munzur olduğunu, onun elini öpmelerini söyler. Köy halkı Munzur'un elini öpmek için ona doğru yönelirken, Munzur kaçmaya başlar. Köylüler Munzur 'un peşi sıra... O arada Munzur'un elindeki bakraçtan süt dökülür ve süt dökülen yerlerde bugünkü Munzur gözeleri doğar. Sonunda Munzur elindeki bakraç atar ve kayalıklarda sırta kadem basar” (Aksoy, 2006, s. 123-124).

Romanda da aynı olay anlatılmaktadır. Sadece Munzur'un elindeki süttten bahsedilmemektedir. Fakat romanda efsanenin anlatımında Sema Kaygusuz, kendi üslubunu kullanmış ve anlatımı romanına uygun biçimde düzenlemiştir. Akıcı ve şiirsel dilini, benzetmelerle örülü üslubunu romanın tamamında olduğu gibi bu efsanede de görmek mümkündür. Örneğin efsanenin giriş kısmı şu şekildedir:

“Munzur eskiden bir çobandı. Şamanların arasına karışan seyit ailelerin Dersim'e yerleşmesinden yüzyıllar sonra, otuz sekiz yılında yaşanan kıyımdan kurtulan Dersim halkının ülkenin dört bir yanına sürülmesinden yüzyıllar önce, paganlıkla Aleviliğin ebru gibi birbirine aktığı, tasavvuf ehli evliyalar ile büyük aşiretlerin birbiriyle hemhal olduğu, padişahın gönlünden uzak dağları Osmanlı'nın Kürt Sancağı diye belleyip de unutuverdiği, pirlerle taliplerin dergâhlar kurduğu, çilekeş dervişlerin kol gezdiği, Kurmanci dilinin hançereyi yırtan özgür

sözcükleriyle âşığın maşuk için türkü düzdiği bir çağda, dağ yamaçlarında ve yaylalarda sürüleriyle birlikte yapayalnız dolanan genç bir adamdı. O zamanlar her köyde 'hu' sesiyle inleyen bir tekke, o tekkenin başında eteği öpülesi bir şeyh, o şeyhin göstermiş olduğu bir keramet, o kerameti dilden dile yayan bir şahit olurdu” (Kaygusuz, 2021, s. 73).

Sultan ve Şair oyununda parodi tekniğiyle yeniden kurgulanan tarihi kişilerin, pastiş tekniğiyle üslupları da yeniden kurgulanmıştır. İki ana karakterin tartışmaları günümüzde geçtiği için eski terimleri kullanmazlar. Lakin Sultan, otoriter bir üslupla konuşurken şair, nazik ve estetik bir dil kullanmaktadır. Kişiliklerine uygun düşen modern diller kullanılmaktadırlar. Kısaca yazar, tarihi kişilerin üslup özelliklerini bozmadan onları kendi metni içindeki duruma uygun halde konuşturmuştur:

“SULTAN- Şimdi hatırladın mı nasıl öldüğünü?

ŞAİR- Hatırladım.

SULTAN- Efendim?

ŞAİR- Hatırladım haşmetli hünkârım efendimiz!

SULTAN- Güzel”

Alaycı (Gülünç) Dönüştürüm

Alaycı dönüştürüm, parodiden türemiş bir türdür. Soylu bir metnin eylemini ya da konusunu değiştirmeden onu bildik, sıradan, yeni bir biçimde yeniden yazmak olarak tanımlanır. Bu yönleme başvuran yazarın amacı dönüştürdüğü yapıt konusunda biraz “yergi” yapmak, biraz eğlendirmektir (Aktulum, 2000, s. 126).

Hakan Sazyek, *Roman Terimleri Sözlüğü* eserinde gülünç dönüştürümün açıklamasında paradi ve pastişin farkına da değinmiştir:

“‘Gülünç dönüştürüm’de, ‘önceki metin’ olarak seçilen metinle kurulan bağ mizahî bir nitelik taşımaktadır. Yazar, örneksediği metnin biçim ve figüratif özelliklerini, kurgu tekniklerini alaya almak ya da okuru eğlendirmek amacıyla deforme eder. Dolayısıyla ‘gülünç dönüştürüm’, metinlerarasılığın öteki iki yöntemiyle, ‘parodi’ ve ‘pastiş’le örneklenen metne/türe/tarza bakıştaki tutum bakımından ayrılır. Bundan ötürü onlardan daha dar bir kapsama sahiptir. ‘Parodi’ ve ‘pastiş’de

örneksene bir araç konumundayken 'gülünç dönüştürüm'de amaca dönüşür. Çünkü öteki iki yöntem önceki metnin konu ve üslup özelliklerinden hareket ederek özgün bir metne ulaşmayı amaçlarken, o, sürekli örneksediği metnin çevresinde kalmaya özen gösterir. 'Gülünç dönüştürüm', önceki metni – dolaylı olarak- ne kadar yinelerse gayesine o denli ulaşmış sayar kendisini” (Sazyek, 2021, s. 155).

Sema Kaygusuz'un eserlerinde gülünç dönüştürüm tekniğine rastlanmamıştır.

Ana-Metinlerin Ciddi Düzendeki Dönüşümü

Biçimsel Dönüşümler

Metinde düzyazı şeklindeki bir bölümün dizeler halinde, dizeler halinde bir bölümün düzyazı şeklinde yazılması ya da daha önce yazılmış bir şiirin kafiye veya ölçüsünün değiştirilerek yeniden yazılması gibi dönüştürümler ile biçimde değişikliğe gidilir. Çeviri, koşuklaştırma, düzyazılaştırma, vezin dönüşümü ve biçem dönüşümü gibi tekniklerle biçimsel dönüşüm yapılır.

Yüzünde Bir Yer romanında iki yerde biçimsel değişim görünmektedir. Bunlardan birincisi Zevraki'nin şiirinin bir bölümü düz yazı şeklinde yazmıştır: “*Dalgalar ayyuka çıksa ta ayyuka, ufku geçip parıltılı gök kubbenin sınırlarına değin ulaşsa, hatta oradan arşa taşsa, arştan sonrasına da yükselse, yine de o muazzam denizin üstünde kalır zevraki,*” (Kaygusuz, 2021, s. 17).

Romandaki ikinci biçimsel dönüşüm ise bölüm sonlarındaki dizeler halinde yazılan cümlelerdir. Bu cümleler nesir özelliği göstermesine karşın dizeler halinde yazılmıştır:

“Ağaç bu. Hep başka türlü eyliyor insandan.

Unutmuyor,

ama hiçbir şey

hatırlamıyor da” (Kaygusuz, 2021, s. 84).

“Halbuki incir

yalnızca kendinde duruyor. Kendini olabiliyor sakince.

Oysa her yana saçılmış

insan özü.

Biz, seninle, ikimiz

onları toplaya toplaya gidelim ölüme” (Kaygusuz, 2021, s. 153).

Barbarın Kahkahası romanındaki biçimsel dönüşümler birkaç farklı şekilde karşımıza çıkmaktadır. Bunlardan bazıları diyaloglarda karşımıza çıkmaktadır. Postmodernizmde esas olan kurallardan biri de kuralsızlıktır. Klasik ve modern metinlerde diyaloglar alt alta yazılır ve tırnak işaretiyle ya da kısa çizgiyle birbirinden ayrılmaktadır. Ayrıca yer yer “dedi, diyor, söyledi” gibi ifadelerde kullanılmaktadır. Ama postmodern metinlerde kuralsızlığın getirdiği bir sonuç olarak diyaloglar da karışık yazılmaktadır. Örneğin romanda diyalogların paragraf şeklinde yazılması ve kimin konuştuğuna dair ibarelerin bulunmaması bunlardan biridir:

“Derken ortalık karıştı. Kadın çığlıkları, çocuk ağlamaları, resepsiyonun avlusunda zincire vurulan köpeğin havlaması... hop hop beyler sakın olun! aşâğılık rezil! sadece çişini yapmış ne var bunda... ayıp oluyor yapmayın lütfen! denize girince sen de. İşemiyor musun? burası nezih bir yer! canım belki de prostatı vardır adamın! gerçekten şeyini mi teşhir etmiş? annneeeaaa! Sanmıyorum denize işemiş herhalde... bir kere ulu orta sık denmez ona, işediyse pipidir. buranın tadı kaçtı. ne teşhiri yahu abartmayın! Koskoca adamlara bak utanmıyor musunuz? misiniz müsünüz...? sanıyor musunuz ki herkes kendisinin kendisidir? ay bu kadar rezillik görmedim ben! yavaş olun! bir dakika bir dakika ayrılın beyler! Erkek misin lan sen! ağaçlar ağaçlardan olur, biz uzaklardan... sakince konuşalım olmuyor böyle! evladım hadi annenin yanına! Göğün sözcüğü bulutsa madem, insan sesi niçin dönüşemiyor harfe... yeter artık adamcağızın ağzı kanıyor!”
(Kaygusuz, 2022, s. 14.)

Romandaki diyalogla ilgili ikinci biçimsel dönüşüm ise *Esrariler* bölümünde Selçuk’un konuşmalarının sayfanın sağ tarafında ve tırnak içinde yazılması, Alikâr’ın konuşmalarının ise sayfanın sol tarafında tırnak içinde yazılmasıdır. Romanda biçimsel

dönüşüm olarak karşılaştığımız bir diğer dönüşüm de Ozan'ın kaplumbağa avladığı bölümde olayların şiir biçiminde mısralarla anlatılmasıdır:

“Ürkütücü, haşın bir gülümsemeyle.

Elinde bir şey vardı.

Ölü şey.

Bir kabuk. Gevşemiş boyun.

Ölümsü uykuların mahmuru.

Bezgin sürüngen. Kemiksi damak.

Ne rasgele ne de yersiz can veriş.

Cinayet demek için çok erken, cinayet diyememek riya.

Hınçsız bıçak yarası.

Büyüyen çocuğun betimlenemez özü.

Çok az kan.

Öğle ışııyla kıskırtılmış merak. Geçerli sebep.

Aynı anda hem ıssızlığı hem de kalabalığı dürten bir ölü.

K a p l u m b a ğ a.

Çok büyük. Ülkeden daha yaşlı.

Ahşap kabzalı ekmek bıçağı.

Ozan kaplumbağayı tepetaktak masaya koydu.

Dangır dungur dangır, zamanın çizdiği halka.

Bıçak izi, beyaz et, masadaki herkesin kamını yardı.

Çocuk annesine döndü, ağzı sulandı.

"Bunu bana pişir." (Kaygusuz, 2022, s. 72-73).

Sultan ve Şair oyunu bir bütün olarak incelendiğinde tarihi olayların tiyatro metnine uyarlanmasıyla oluşturulduğu görülmektedir. El Mutemid'in İbni Ammâr ile olan münasebeti, Muktedir Billah'ın Hallac-ı Mansur'un idamına onay vermesi hadisesi ve Fatih Sultan Mehmet ile Hurufî derviş ile arasında geçen Hurufîliğe dair tartışma metindeki tarihi olaylardır. Bu tarihi olaylar olay örgüsü biçimde değil diyaloglar yoluyla okuyucuya açıklanmıştır. Bu sebeple biçimsel dönüşüm tekniği metnin tamamına hâkimdir.

Metnin içinde de biçimsel değişimler görülmektedir. Örneğin birinci sahnede şiir dizeleri düzyazı şeklinde yazılarak biçimsel dönüştürüm tekniği kullanılmıştır: "ŞAİR-Sen yanlış anlamışsın hünkârım. Sayın kral... ya da işte her neysen. Şiir kimseyi alçaltmaz sadece açığa çıkarır. Meğerki seni dilime dolamışım/ hem piçsin sevdiğim fahişeden doğma/ hem de evlat kadar yakınsın bana" (Kaygusuz, 2013, s. 15).

Karaduydun anlatısında iki tane dikkat çeken biçimsel değişim vardır. Bunlardan birincisi Gılgamış mitine dair yapılan parodinin düz yazı şeklinde yazılması ile oluşturulmuştur. Gılgamış miti, orijinal metninde mısralar halinde tabletlere yazılmıştır. Fakat Sema Kaygusuz, miti yeniden yorumlarken düzyazıya da çevirmiştir:

"Eski tanrılar uyku nedir bilmezdi. Ne zaman ki geceyi yarattılar, onlar da uyumaya başladı. Zeus, Elik, Yahve dâhil her biri yatak gibi bir yere uzanır, üstlerine battaniye gibi bir şey örterdi. Henüz ay evreleriyle sayıyorlardı zamanı. Dolunayın kışkırtıcı ışığıyla ayaklanan hayvanların, uyanık hayvanlara kapılan avcılarının, ani-den boy veren sürgünleri budayanların, ateş yakarak cümle kuranların az ötesinde, geceleri ete kemiğe bürünen yeni bir hakikatti uyku. Ölümü ima eden bu karanlık imkânsızlığı tanrılar da tattılar. Düzen böyle olunca içlerinden bazıları uykusuzluk çekmeye başladı tabii. Sözgelimi Gılgamış diye biri vardı" (Kaygusuz, 2016, s. 11).

Anlatıdaki ikinci biçimsel dönüşüm ise I: bölümün sonunda düzyazı sözlerin mısralar halinde yazılması ile oluşturulmuştur:

*“Bir türlü geçmek bilmeyen beklemek,
çizgisel bir oluşun tümüyle dışında kalmaktı hem,
hem de uzun sürmüş tamiratıydı
mekanîği bozmuş bir yelkovanın”* (Kaygusuz, 2016, s. 15).

Anlamsal Dönüşümler

Kubilay Aktulum, anlamsal dönüşümü ve bu dönüşümün yollarını şöyle açıklamıştır:

“Alt-metnin anlamında meydana gelen izleksel dönüşümlerdir. Bir yapıt biçimsel olarak dönüştürülürken alt-metnin anlamı da ister istemez şu ya da bu biçimde az çok değişikliğe uğrar. İlke olarak ana-metin başka bir dile, dizeye, biçime aktarılırken biçimsel dönüşümler uygulanır. Ancak yapıtlar ekleme çıkarma işlemine tabi tutulduklarından anlamları da bir ölçüde değiştirilir. Bu tür dönüşümler izleksel ya da anlamsal dönüşümlerdir. İki tip anlamsal dönüşümden söz edilebilir: Birincisi, bir öyküsel ya da içeriksel (diegetique) değişikliği öne çıkaran bir "öyküsel dönüşüm"; İkincisi ise olayları ve eylemi kuran yolların değiştirilmesi olan "pragmatik (edimsel) dönüşüm”” (Aktulum, 2000, s. 147).

Sema Kaygusuz, ***Yüzünde Bir Yer*** romanında parodi ve pastiş yöntemleriyle hem biçimde hem de anlamda birçok değişiklik yapmıştır. Anlamsal dönüşümler tekniğinde konunun yeniden yorumlanmasından (parodi) ziyade anlamın değişmesi söz konusudur. Örneğin ab-1 hayatın aranması ve bulunması meselesi anlatılırken yazar İlyas yerine Zülkarneyn’in adını anmıştır. Ya da bu anlatıda Zülkarneyn ve Hızır’ı aynı gece doğan kardeşler olarak tanıtmıştır. Fakat ab-1 hayatın aranması ve bulunmasıyla ilgili temel bilgiler tarihi kaynaklardan alınmıştır. Anlamsal dönüşümlerse ise anlamın tamamen ya da kısmen farklılaşması söz konusudur. Buna da romanda sadece birkaç yerde karşımıza çıkmaktadır. Bunlardan en belirginini ise Hz. İshak’ın kurban edilmeye götürülmesi olayında görülmektedir. Hz. İsmail yerine Hz. İshak’ın anıldığı bu hikâyede asıl anlatılmak istenen şey savaşı çıkaranların masumları umursamadığıdır. Hz. İshak, burada masumları temsil etmektedir.

Sema Kaygusuz, *Sultan ve Şair* kitabında tarihi olay ve kişileri tiyatro metni içinde yeniden yorumlayarak okuyucusuna sunmuştur. Tarihi unsurların tiyatro metnine uyarlanması sırasında hem biçimsel hem de anlamsal dönüşüm tekniklerini uygulamıştır. Karakterlerin tarihi gerçekliklerinden koparak yeniden oluşturulmaları anlamsal dönüşüm örneğidir. Sultanın geçmişten bugüne gelerek hesap sorması, şairin gerçek kimliğinin Yüksel Sorgun olmasına karşın bir süre sonra sultana ayak uydurarak yeni bir kimliğe girmesi, yaklaşık bin yıl önce gerçekleşen olayların günümüzde tekrar canlandırılması anlamsal dönüşümlere yol açmıştır. Sultan ve şair arasındaki konuşmalar sadece geçmişte sultanın şairi öldürmesini anlatmamaktadır. Bu konuşmalarda aynı zamanda güç-zayıflı dengesine, sanat ve sanatçının toplumdaki yerine, iktidar ile sanatçı ilişkisine ve toplumsal bazı olaylara da eleştiri vardır. Bu durumda tarihsel olayların yeniden yazılması sırasında anlamlarının genişlemesine sebep olmuştur:

“ŞAİR- Vay vay vay bakıyorum kocaman bir fallus oluvermişsin hemen. Devasa bir zeker mi demeli yoksa. Penis çok yavan kalır, en iyisi babafingo diyeyim sana. Baksana büyüdüğçe büyüyorsun. Böyle konuşmaya devam edersen birazdan göğü yaracaksın.

SULTAN-Sözlerine dikkat et! Fatih Sultan Mehmet'sem eğer bu köprüyü sana ben verdim. Altından geçen denizi de, yüzüne vuran poyrazı da bana borçlusun.

ŞAİR-İmparatorun katından bakınca öyle görünüyor demek.

SULTAN-Bir şehir surlarla çevriliyse bir gün muhakkak zaptedilecek demektir. Bütün göğüyle beraber... Bundan ötesi yok, sahip olduğun her şey için minnet etmeye mecbursun” (Kaygusuz, 2013, s. 56-57).

Bir metnin parodi ya da biçimsel dönüşüm yapmak az da olsa anlamsal dönüşüme yol açmaktadır. *Karaduygunda*'da da Sema Kaygusuz Gılgamış mitinin parodisini yaparken hem biçimsel hem de anlamsal dönüşüm yapmıştır. Tabletlere mısralar halinde yazılan Gılgamış mitini düzyazıya çeviren Kaygusuz, Gılgamış'ı uymakta olduğu halden çıkarıp uykusuzlukla betimlemiştir:

“Sözelimi Gılgamış diye biri vardı. Üç ısırıkta çekirdeklerini ele veren bir elma kadcırcıktı o zamanlar. İki ısırığı tanrı, bir ısırığı insan bu uykusuz hükümdar, davulunu dannga da dan dan... dannga da dan dan... vura vura Uruk şehrini yer gök uyandırırken, alazlı bir tutkuyla karanlığa sorular sorardı. Dannga da dan dan çınlayan karakteristik bir uyanıklıktı onunki” (Kaygusuz, 2016, s. 11).

Kaygusuz’un Gılgamış mitinde hem anlamsal hem de biçimsel dönüşüm yapmasının sebebi Birhan Keskin’e Gılgamış ekseninden bakabilmektir. Her iki karakterin de uykusuzluklarında ortak nokta olan dünyaya karşı kederli bir bakış vardır. Yazar, aynı kedere aynı uykusuzluktan bakmak için anlamsal bir dönüşüm yapmıştır.

Anlatı içinde Anlatı- İç Anlatı

İç anlatı tekniğinde yazar, eserinin içine bir cümle, paragraf ya da bir metin ekleyerek ana metnin özetini yapar. İç anlatıyı oluşturan küçük metin, ana metnin fikrini yineler. Kubilay Aktulum iç anlatı tekniğini şöyle açıklamaktadır:

“Anlatı içine bir başka anlatı sokulurken, ilk anlatı, içerisine sokulduğu anlatıyı yansıtır. Anlatılan birinci öyküye koştur olarak metinde yer verilen ikinci metin ilk öyküyü yineler. Sonuçta yeni metne sokulan bir başka metin yeni metnin aynadaki bir yansıması olur bir bakıma... Anlatı içinde anlatı, yapının konusunu yinelediği gibi onun anlamına daha da açıklık getirir. Yapısal düzlemde ise dolantıyı yineler. Anlatı içinde anlatı, yansıma özelliği taşıyan, ilk anda "ayrışık", ancak içerisine sokulduğu metinle bir "benzeşiklik" ilişkisi kuran (izleksel ve anlamsal düzeyde), anlam üreten (koştur bir anlam) ve/ya metnin anlamını destekleyen (yani ona daha fazla açıklık katan) bir sözcüktür” (Aktulum, 2000, s. 159-160).

Yüzünde Bir Yer romanında anlatıcı, romanın başkahramanı kadın ile konuşurken ona geçmişine dair hikâyeler anlatacağını ama bu hikâyelerin onun belleğinde zaten olduğunu, hatta bu hikâyelerin izlerini yüzünde taşıdığını da söylemiştir. Roman boyunca anlatıcı, kızla konuşmaları sırasında peygamberlerden padişahlara kadar birçok tarihi kişiyi ve bu kişilerin başından geçen olayları anlatmaktadır. Aslında roman başında anlatıcının “Utancını biliyorum” (Kaygusuz, 2021, s. 11) demesi ve devamında bu utancı belleğinde sakladığını söylemesi, romanda anlatılan olayların da bellekte yer

aldığına işaretler. Yazar romanın başında iç anlatı tekniğini kullanarak romanın içeriğine dair ipucu vermiştir. Anlatıcı bu ipuçlarını şöyle dile getirmiştir:

“Benliğinin en mahrem parçası bende duruyor. O çetrefil duyguyu emanet alalı beri gözümü gözünden ayırmadım. Tarihi bir sır yüzüne nakşedilmiş senin. Seni doğuran anne, seni düşleyen baba henüz dünyada yokken, atalarının çizdiği kederli bir sima, tenden tene geçen yakıcı bir ağıtın son defteri olmuşsun. Nasıl okuyacağını bilmiyorsun yüzündeki harfleri. Yaşamadığın halde etkisi altında kaldığın, söze nereden başlayacağını bilemeyip satırlarını bitştiremediğin bu gizil utanç, büyümeni aksatıyor.

Öte yandan, tanıdık hisleri hissettiğinde o yazı siliniveriyor alnundan. Sözelimi horgörüyle dudakların sola bükülürken ya da hasret çektiğinde sulanırken gözlerin, utancına dair tek bir sözcük göremiyorum yüzünde. Ama bazen dalgınlığa kapılıp dünyadan koptuğunda tanımadığın bir hissin zarfında hiçbir şey hatırlamıyorsun. Hatırlamadığın bir olayın karanlıkta kalmış hatırasıyla baştan ayağa ağırırken buluyorum seni” (Kaygusuz, 2021, s. 11).

Barbarın Kahkahası romanında iki tane iç anlatı karşımıza çıkmaktadır. Bunlardan birincisi Eda’nın okuduğu Inger Christensen’in şiiridir. Burada şiirden yapılan alıntı aslında romanın da özeti niteliğindedir. Postmodern yazarlar bazen okuyucuya gizli ipuçları verebilirler. Alıntının romanın başlarında, ilk çış meselesinin yaşanmasına yakın yapılması, mısraların varoluşun nasıl başladığına vurgu yapması ve Eda’nın alıntıyı sesli okuması olayların başlayacağına ve barbarlığın su yüzüne çıkacağına dair bir işaret olarak yorumlanabilir:

“İskeledeki şezlonglardan birine uzanan kadın ise, küçücük bikinisinden taşmış bir halde Inger Christensen'den şiirler okuyan Eda'ydı. Sırtüstü yattığı yerde kırık dizlerini iyice açmış, neredeyse bacaklarının arasına çağırıyordu denizi. "Bu. Buydu. Böyle başladı. Varoldu" diye başlayan prologosu sesli sesli okuduğu sıra, kimseye yaranmaya gönül indirmeyen göze batan bir uçarılığı vardı bu kadının” (Kaygusuz, 2022, s. 28).

Romandaki ikinci iç anlatı ise Ozan’ın yaptıkları çerçevesinde anlatılmaktadır. Romanın ilk bölümlerinde Ozan annesinden habersiz yakınlardaki bir koya yüzmeye ve balık

avlamaya gider. Şnorkelini denizde kaybeden Ozan, onu görebilmek için dik bir kayalığa tırmanmaya başlar. Bu sırada gözüne bir keçi çarpar. Bu olay Ozan'ın kendi barbarlık macerasına giden yolda karşılaştığı ilk olaydır. Bu olaydan sonra Ozan sırasıyla balık, kaplumbağa, yılan ve keçiye avlayarak barbarlık yolculuğunu tamamlar ve saf halden barbar hale geçiş yapar.

Romanın başında yazar “O sırada ne herhangi bir oğlan vardı kayalıkta, ne de sıradan bir keçi. Keçi keçiydi, Ozan ise Ozan” (Kaygusuz, 2022, s. 26) sözleriyle henüz keçinin ve Ozan'ın bütünleşmediğinin sinyalini vermektedir. Romanın sonunda ise yazar “Çocuğun gözlerindeki insani düşkünlük keçiyle tamamlandı. Oğlan, yeni edindiği mezhebini taşıyordu sırtında,” sözleriyle Ozan'ın artık her insan gibi barbar hale geldiğini anlatmaktadır.

Romanın ana olay örgüsü motelde faili belli olmayan kişi/kişiler tarafından işlenen çiş meselesidir. Roman ilerledikçe bir yandan Ozan içindeki barbarlığı ortaya koyarken diğer yandan da çiş meselesi etrafında motel sakinlerinin barbarlıkları su yüzüne çıkmaktadır. Bu barbarlıklardan kimi milliyetçi ve homofobik söylemlerdir kimi kavgacı bir tavırla ara bozuculuk yapmaktır kimi suçsuz yere işçiyi işinden kovmaktır.

Sultan ve Şair oyununda yazar, tarihi olay ve kişileri yeniden yorumlayarak okuyucusuna sunmuştur. Oyunda geçmişten gelen sultan günümüzdeki bir şairle hesaplaşma yaşamaktadır. Postmodernist bir metin olan oyunda zaman sık sık kırılmalara uğramıştır. Geçmişten gelen sultan, o dönemde öldürttüğü ya da kendine rakip gördüğü bir şair ile münakaşa etmektedir. Yaklaşık bin yıl önce yaşanan bu olaylar birden günümüze yakın bir tarihe ve Galata köprüsü üzerine taşınmaktadır. Gerçek ile metafiziğin birleştiği bir evrende olaylar karmaşıklaşmaktadır.

Oyunun ilk sahnesinde şair karakteri gerçek-hayal karışımı metnin ipuçlarını vererek iç anlatı oluşturmuştur: “ŞAİR- (Keyiflenmiştir, kahkaha atar) Vay... vay... vay... bu ne güzel delirmektir yahu! Bu nasıl bir kafa... Dünya rüya birbirine karışmış! Ne kullanıyorsan Allah aşkına bana da söyle. (Etrafindaki insanlara dönerek abartıyla alay eder) Duydunuz mu, katilin maktulden son bir arzusu kalmış!” (Kaygusuz, 2013, s. 13).

Sema Kaygusuz, **Karaduygun** anlatısında iç anlatıyı diğer eserlerindeki gibi uzun uzun yapmak yerine tek bir cümle ile ifade etmiştir. Eserin birinci bölümünde Birhan Keskin, bir sabah duyduğu tak tuk tak sesleri ile uyanmaktadır. Ritmik yapısı ile insanın duygularını sembolleştiren bu sesler, sürekli tekrar etmesi ve kaynağının bulunamaması ile labirente hapsolmuş birini andırmaktadır. Birinci bölümün sonunda yazar, Birhan Keskin için “O öyle sesi arayadursun, uykuyu bölen gürültünün kim bilir kaç değişik manası vardı şimdi” (Kaygusuz, 2016, s. 15) demiştir. Kaygusuz, anlatının diğer bölümlerinde ya da hikâyelerinde tak tuk tak sesinin bireylerin içine sıkıştıkları travmaları, ruh hallerini ve bunların farklılıklarını tek cümle ile özetlemiştir.

Palimpsest

Orta Çağ’da parşömen pahalı ve kıymetli bir eser olduğu için eski yazılar silinir üstüne yeni bir yazı yazılırdı. Sarah Dillon, *Palimpsest: Edebiyat-Eleştiri-Kuram* kitabında palimpsestlerden şöyle bahseder:

“Palimpsestler bir katmanlaştırma (silme ve üstüne yazma) süreciyle yaratılır, ama palimpsestlerin en özgül ve ilginç yönü Oxford English Dictionary’deki tanımından atılmıştır. Palimpsestlerin sonraki kuşaklara bu kadar ilginç gelmesinin sebebi, tirşedeki ilk yazı silinmiş görünse de çoğu zaman tam olarak silinmemiş olmasıdır. İlk yazının hayaletimsi izi, kalan mürekkepteki demirin havadaki oksijenle temas etmesi sonucu ortaya çıkan kırmızimsı kahverengi oksit yüzünden sonraki yüzyıllar yeniden zuhur eder. Bu süreç, 19. yüzyılda ve 20. yüzyılın başında kimyasal reaktifler ve ultraviyole ışık kullanımından; 20. yüzyıl sonu ila 21. yüzyıl başındaysa daha ileri görüntüleme teknolojilerinin kullanımından da güç almıştır. Dolayısıyla ortaçağ palimpsestçiliği Arşimed Palimpsesti’nde olduğu gibi, kadim metinleri silmekten ziyade, aslında paradoksal olarak gelecek kuşaklar için muhafaza etmişti” (Dillon, 2017, s. 27).

Postmodernizmin “her şey önceden söylendi” düşüncesi, her şey daha önce söylendiği için yen söylenenlerin onun bir taklidi olacağını düşüncesini de beraberinde getirir. Bu nedenle postmodern yazarlar eski metinlerin yeniden yorumlanıp yazıldığını düşünürler. Kubilay Aktulum da palimpsesti metinlerarasılık bağlamında değerlendirir:

“Palempsest, üzerindeki ilk metnin (ya da yazının) kazınarak, yerine yeni bir metin (yazı) yazılmış bir yaprak ya da "aynı yaprak üzerinde, bir metnin başka bir metne eklendiği, üst üste geldiği, ancak eski metni tümüyle gizlemeyen, eski metnin görülebildiği” bir imge, metinlerarası bir beti olarak tanımlanır” (Aktulum, 2000, s. 216).

Yere Düşen Dualar romanında bulunan palimpsest örneği romanın ikinci bölümünü oluşturan, Leylan tarafından kurgulanan ve anlatılan hikâyedir. Leylan bu hikâyeyi anlatış amacını şöyle açıklamıştır:

“Hazır bu çoktanrılı adadan kaynağını bilmediğim bir nedenle sürekli esinlenmekteyken, dışımda kuracağım başka bir bütünlüğe ikimiz birden kavuşabiliriz belki. Geceleri, bir kocakarının bana el vermesiyle gelişen kendime duyduğum hayranlıkla, gündüzleri ortaya çıkan parçalanmışlık kaygısı arasında çalkalanarak kurguladığım hiçbir yerde, düşüncem vurgusuna ulaşabilir. Elimden geldiğince bir şeyler anlatıyorum. Başka kahramanların bağrında kaynaşıyoruz ikimiz.

Dinle, diyorum babama, dinle! Ağubozan bir hikâye bu. Ruhunu arıtacak darbeli bir ürperme vaat ediyorum sana. Kaygılanma... Bir tutarlılığa ulaşınca nasıl olsa bitecek. Sonunda acının köpüğüyle kefenleneceksin belki. Öldüğünde birkaç çukur kazmayacaklar senin için. Yalnızca bir yere gömüleceksin” (Kaygusuz, 2014, s. 133-134).

Leylan, bir bütünlüğe kavuşacaklarını söylediği babasına anlattığı bu hikâyede kendi hayatından da birçok parçaya yer verir. Yazar Sema Kaygusuz, ikinci bölümde kurguladığı olaylar ve karakterler yoluyla birinci bölümde yer alan Leylan’ın kendi hayat hikâyesini pekiştirmiştir. Palimpsestlerde olduğu gibi birinci hikâyede yer alan bazı unsurların izleri tam silinmeden ikinci hikâye anlatılmaktadır. Örneğin Kutsi Karaca ve Yaşur, Avcı ile de Leylan benzer özelliklere sahiplerdir. Nasıl ki avcı Yaşur’un hayatını kurtarıp onun gözünü açıtsa Leylan da babasının hayatını kurtarmakta ve konuşmasını sağlamaktadır. Kutsi Karaca ve Yaşur ise babasız büyüyen, anneleri tarafından sevilmeyen ve atları ile özdeşleşen karakterlerdir. Kutsi Karaca ve Yaşur arasındaki bu benzerlik şu paragraflarla açıklanabilir:

“Atını dizginleyemiyormuş bir türlü. Derken, hiçbir adı ve betimi atına layık bulamayan babam, en sonunda ona bir ad takmak zorunda kalmış. Atının adsızlığı, at büyüklüğünde ele geçiremeyeceği bir boşlukmuş ne de olsa. Değil mi ki önce bir ad koyarak hayvanını evcilleştirebilirmiş. Adadaki esaretine dörtlüye direnen doruya verdiği adla kendi kibrini böyle parlatmış. Bir seher vakti doru at ter içinde sırlıslıkla döndüğünde, babam kulağına eğilmiş ve demiş ki, bundan böyle senin adın Kutsi” (Kaygusuz, 2014, s. 100).

“Delikanlı, ilk kez değerli bir şeye sahip oluyordu. Heyecanını gizleyemedi. Aklı karmakarışıkta. Parmakları uzayıverdi hemen. Tırnaklarının sedefi pırıldamaya başladı. Yeryüzünden koptuğu o zaman parçası kusursuz bir halkaya kesilmişti demek. Orta parmağında koşturmakta olan bir tayın dipdiri hayalini izlerken ister istemez "Yâşur" diye mırıldandı.

Avcı, babacan bir tavırla delikanlının omzunu sıvazlayarak, "Hiç olmazsa kendi adını biliyorsun" dedi” (Kaygusuz, 2014, s. 224).

Romandaki palimpsest örneğinde pekiştirilen şeyler sadece Leylan’ın hayatına da ait değildir. Örneğin Latife Keşal’ın hayatına dair de bir pekişme vardır. Bu pekiştirmede birinci bölümde Leylan, Latife Keşal’e ve çingenelere dair bir inanıştan bahseder. İkinci bölümde ise bu inanış Yaşur’un başından geçen bir olay haline döner:

“Latife Keşal, Çingene mitolojisindeki Kessali gibi hayatlarımızı sise boğmuş, su damlacıklarıyla ıpslak, hayale doymuş başka bir hayat koymuştu önümüze.

Sahiden de dulluğa mahkûmdu. Anakaranın denize bakan bir yamacında, muşambalarla gerilmiş bir çadırdaki, on dört yaşındayken gerdeğe girmiş, iki aylık gebeyken kocasıyla adaya göçmüştü. Gebeliğinin dördüncü ayında düşük yapmış, ardından zatürreeye yakalanan kocasını kaybetmişti. Benzer acıyı beş kez daha yaşadktan sonra, doğacak beş çocuğuyla birlikte kocalarını da düşürmüş eteğinden. Yakındığını, isyan ettiğini henüz gören olmadı. Kadere inanmazdı da. Ben kadere değil, kader bana doğdu, derdi” (Kaygusuz, 2014, s. 80).

İkinci bölümde Yaşur, güzel şarkı söyleyen bir kadını görmek için düğün yapılan konağa gelir. Burada başından çeşitli olaylar geçtikten sonra düğün sahibi olan vali

Kessali ile tanışır. Bu bölümde hikâyesi anlatılan Vali Kessali, birinci bölümde anlatılan Latife Keşal'in atası olan Kessali'nin ta kendisidir:

"Sık sık iç çekerek, olmayan bir geçmişin geleceği gölgelemekteki uğursuz etkisinden söz etti Yâşur'a. Örneğin bir Kessali olmak demek, en küçük bir titremede harfleri dağılan, mürekkepsiz sözcüklerle yazılmış bir efsanede en en en eski Kessali'nin boyunduruğu altında, gün geçtikçe boğulmaktı. Şu anda, şimdi yaşayan Kessali'yi üzen, hiç gerçekleşmemiş bir geçmişle dünyada sınımanmanın adaletsizliğine boyun eğerek, kaderini değiştirmek uğruna hep o en en en eski "sislerin kızı" Kessali'nin acıklı yaşantısına dönmek zorunda kalmaktı. "Düşünebiliyor musun" dedi. Sanki doğduğundan beri hiç eksiltmediği hayretle... "Şimdiki Vali Kessali'ye, efsanedeği Sislerin Kızı Kessali hükmedebiliyor!"" (Kaygusuz, 2014, s. 247).

İkinci bölümde yer alan bu ve buna benzer diğer olay ve kişiler birinci bölümde anlatılanları pekiştiren yeni bir hikâyedir. Yazar burada palimpsest yoluyla metinlerarası ilişki kurmuştur.

Kolaj

Kapitalizm ve hızlı sanayileşme ile birlikte yeni çağa ayak uyduramayan insanoğlu, parçalanma ve kopma gibi kavramlarla tanışmıştır. Bireyler yeni dünya düzenine ayak uyduramazlar. Bu durum onların hem kendi içinde hem de toplum içinde çatışma yaşamalarına ve yabancılaşmalarına sebep olmuştur. Bir yandan insan özelinde bu gibi gelişmeler yaşanırken diğer yandan postmodern anlayış da kendi sistemini kurmaya ve yaymaya başlamıştır. Postmodern anlayıştaki çoğulculuk ve melezleşme gibi kavramların varlığı bireyin parçalanmış yapısıyla birleşince sanatta ve edebiyatta bazı teknikler ortaya çıkmıştır. Bu tekniklerden biri de kolay tekniğidir.

Kolaj tekniğinin kullanıldığı eserlerde, kendi varlıklarını temsil eden parçalar bir araya gelerek çoğulcu ve melez bir yapı oluştururlar. Fakat eser parçalardan bağımsız yeni bir bütünlüktedir. Bu tekniğin ilk kullanımları resim sanatında kübizm akımı ile birlikte ortaya çıkmış daha sonra diğer sanat alanlarında varlığını göstermiştir.

Hakan Sazyek, kolaj tekniğinin romanda nasıl uygulandığını şöyle açıklamaktadır:

“Romanda ‘kolaj’, malzeme bakımından (harfler, sözcükler, gramer) türdeş; bu malzemelerin yarattığı formlar (sözlük, ansiklopedi, makale...), bu formların ait olduğu kurmaca ve kurmaca olmayan edebi türler (tiyatro, şiir, destan, deneme, mektup, günce...), bunlara bağlı olarak yaratılan söylem tarzları (estetik, iletişim, bilim) ve nihayetinde yönelinen izleyici kitle (öğrenci, gazete, makale, bildiri okuyucusu/dinleyicisi, haber alıcısı...) gibi temel ölçütler bakımından çok farklı alanlara/hedeflere hitap eden, bu bağlamlar içerisinde ‘işlevsellik’ kazanan gerçek ya da kurmaca ‘metin’lerin, bir romanın ana metnine serpiştirilerek yerleştirilmesi tarzında uygulanmaktadır” (Sazyek, 2021, s. 203).

Kolaj tekniğini metinlerarası bir bağlamda inceleyen Kubilay Aktulum ise düşünceleri şöyle açıklamaktadır:

“Metinlerarası kolaj, ister sözsel olsun ister olmasın, yeni bir bütün içerisine sokulan gazete manşetlerine, makalelerine, ilanlara, resmi belgelere, afişlere, prospektüslere, broşürlere, başka metinlerden parçalara; kimi zaman da moda şarkılara, opera parçalarına, radyo anonslarına vb. daha önce düzenlenmiş ayrışık unsurlara gönderir. Bu listeye, sözcükleri, klişeleri, basmakalıp sözleri, atasözlerini, kısacası metin-dışı her tür öteki unsuru ekleyebiliriz. Tüm bunlar yeni bir metne “yapıştırılırlar”. Bu nedenle Wolfgang Babilas, iki metin arasındaki her tür sözce aktarımını, her tür metinlerarası alışverişi bir kolaj olarak görür” (Aktulum, 2000, s. 223-224).

Yere Düşen Dualar romanında kolaj tekniğinin kullanımı ilk kez Albert Camus’un *Düşüş* romanından alıntılanan bir sözle karşımıza çıkmaktadır: “Kuşkulu olmaktan çıkmak için düpedüz var olmaktan çıkmak gerekir” (Kaygusuz, 2014, s. 58).

Romandaki ikinci kolaj tekniğini ise ikinci bölümün başında aktarılan Uğur Aktaş’ın şiirinde görülmektedir:

“ âlem, öldüğünde

mekân telaşlı, çünkü taşlık hemen şurası

yeryüzü tanımaz denizi

sadece ıslak bazı çukurları...

ey her çift için tek olan tanrı
dünya göze görüldüğü gibidir
ve aklım dünyalar içinde sancılı
er döllemesin artık, kadın bilmesin analığını
alem öldüğümde tümlenir
varlık huzursuz, yokluk hemen şurası

Uğur Aktaş” (Kaygusuz, 2016, s. 137).

Yüzünde Bir Yer romanında yazar nadiren de kolaj tekniğini kullanmıştır. Romanda ilk olarak Zevraki’nin şiiri, nazımdan nesire dönüştürülerek kolaj ile esere yerleştirilmiştir: “Dalgalar ayyuka çıksa ta ayyuka, ufku geçip parıltılı gök kubbenin sınırlarına değin ulaşsa, hatta oradan arşa taşsa, arştan sonrasına da yükselse, yine de o muazzam denizin üstünde kalır zevraki” (Kaygusuz, 2021, s. 17).

Romandaki ikinci kolaj tekniği Tîn Sûresi’nden alıntılanan cümleler ile yapılmıştır: “‘İncire ve zeytine andolsun ki’ diye başlıyor Kuran’daki Tîn suresi, ‘biz insanı en güzel biçimde yarattık.’ Allah incir üstüne yemin etmiş yani. Yaradan’ın yarattıklarının adıyla yemin etmiş olması, muhteşem bir dil eğretilmesi” (Kaygusuz, 2021, s. 124).

Barbarın Kahkahası romanında kolaj tekniğinin kullanıldığı ilk yer Eda’nın Inger Christensen’den yaptığı alıntısıdır: "Bu. Buydu. Böyle başladı. Varoldu" diye başlayan prologosu sesli sesli okuduğu sıra, kimseye yaranmaya gönül indirmeyen göze batan bir uçarılığı vardı bu kadının (Kaygusuz, 2022, s. 28).

Alikâr ve Selçuk’un konuşmalarının olduğu *Esrariler* bölümünde de kolaj tekniğiyle bazı ayet ve surelerin romana yerleştirildiği görülmektedir: Ne diyor Şuara suresinde. Şeytanın kime tebelleş olduğunu söyleyeyim sana, diyor. Döneklere, iftiracılara iner, diyor. Peki ya şairlere kim uyar. Benim gibi esrariler... Görmez misin onları ki her vadide tutkun, şaşkın dolaşırlar ve onlar yapmayacakları şeyi söyleyip dururlar (Kaygusuz, 2022, s. 102).

3.2.4. Tarihe Yönelme

Tarih, postmodern edebiyatın önemli referans noktalarından biri olmuştur. Postmodernist yazarlara göre tarih, kurcalanması gereken bir alan ve eserlerin üzerine inşa edilebileceği sacayaklarından biridir. Yazarlar geçmişini yeniden diriltme yoluyla bir yandan kendi varoluşlarını sorgularlarken bir yandan da varoluşlarına bir temel oluşturmaya çalışırlar. Postmodernistlerin tarihe yönelme sebebini Gilbert Adair şöyle açıklamaktadır:

“Modern Hareket, bir seri gittikçe marjinalleşen avant-garde sancılar çekmeye başlayıp, aynı zamanda sürekli içine çekildiği kültürel-ticarî ana akıma karşı verdiği sahte direniş artık inandırıcılığını iyiden iyiye yitirince, bu çıkma sokaktan bir kurtuluş aranmaya başlandı. Bu çıkış yolu ise, geçmişin yeniden istila edilmesinde bulundu, sanatçılar eski bir kuşağın taktiklerinin hem parodisini yapıyor hem de onları yeniden güçlendiriyordu. Bu taktikler, tırnak işaretleri arasına alınarak, birinci bir ikinci kez işlevsel kılınıyorlardı (buna postmodernci kapıyı iki kere çalar da diyebiliriz), bu tırnak işaretleri ironikti ama tamamen de değil” (Adair, 1993, s. 25).

İlyas Akman, Bilge Karasu’nun eserlerindeki postmodern unsurlar üzerine çalıştığı doktora tezinde postmodern yazarların tarihe yönelmelerini şöyle açıklamıştır:

“Modern düşüncenin çok önemsemediği, şimdiki zamandan ve gelecekte daha az önemli gördükleri geçmiş, postmodernler için kültürlerin onarılması olarak görülür. Tarihe yönelme ile birlikte insanlar geçmişte yaptıkları hataları tekrar etmeme çabasına girerler. Ancak postmodernlerin tarihi ele alış biçimleri çok farklıdır. Öncelikle onlar, tarihi metinselleştirirken metni de tarihselleştirirler. İkinci olarak da nesnel tarih anlayışına güvenmedikleri için modern tarih anlayışını alaşağı etmeye çalışırlar. Çünkü onlara göre tarihi, bugüne kadar yazanlar, hep gücü elinde bulunduranlardı. Bu yüzden onlar, bu üstanlatıların karşısında kendilerini konumlandırırlar” (Akman, 2016, s. 234).

Yazar-metin ilişkisi açısından bakıldığında yazar, postmodern bir metindeki tarih anlayışı etkileyen en önemli unsurlardan biridir. Her bir postmodern yazar tarihi kişilere ve olaylara kendi perspektifinden bakar. Kimi yazarlar tarihi öğeleri her yönüyle ele

alırken kimileri tek bir yönüyle ele alır. Keza kimi yazarlar tarihteki öğeleri var oldukları gerçeklikten koparmazken kimileri bu öğeleri yeniden yorumlayarak yazar.

Eserlerinde sıklıkla tarihi olay ve kişilere atıf yapan Sema Kaygusuz, bu olay ve kişileri çoğunlukla kendi bakış açısından yorumlamaktadır. **Yere Düşen Dualar** romanında da bunun örneklerine sıkça rastlanmaktadır. Romanın birinci bölümünde tarihi kişilik olarak dikkat çeken ilk isim Galenos'tur.

Galenos, M.S. 129/130 yılında Bergama'da dünyaya gelmiştir. Tıpta birçok buluşun sahibi ve eczacılığın atasıdır. EXPO 2015 için aday olan İzmir'liler, Paris'te iki sunum gerçekleştirmişti, Bergamalı Galenos, 3 boyutlu olarak sahnede beliren görüntüsü ile İngilizce olarak canlandırılmıştı. Sesli sunumda şunları söylemekteydi: “Gözünüz açık, zihniniz serbest olsun. Ben Cladius Galenos. Bergama'da doğdum. 1877 yaşımdayım. 16 yaşında hekim olmaya karar verdim. İzmir'de, İskenderiye'de hekimlik dersleri aldım. İmparator Antonius beni hekimler kralı ilan etti. Anatomi, fizyoloji, ilaç ve tedavi yöntemlerim yüzyıllarca kullanıldı,” (Durmaz, 2010, s. 6).

Postmodernist yazarların geçmişe dönüp yapılan hataları tekrarlamama ve varlıklarını anlamlandırmaya çalışmaları amacını yazar romanında Leylan ve babası Kutsi Karaca üzerinden okuyucuya aktarmıştır. Leylan, hayatı büyük oranda Gelanos ile tanıştıktan sonra değişmekte ve özellikle babası ile ilişkisini Galenos'un söylemleri üzerinden betimlemektedir. Leylan, Galenos ile tanışmasından sonra hissettiklerini şöyle anlatmaktadır:

“Bir türlü çözemediğim okuma hazzının altında yatan gizem sonunda açığa çıkmıştı; insanlar ancak bildikleri kitapları okuyabiliyorlardı. Ne bildiklerini tam olarak bilemediklerinden, kitap okumaya mecburdular. Oku(ya)madıkları kitaplar, onların yazmaya tenezzül etmedikleri veya yazamayacakları kitaplardı. Yoksa babamdan söz etmese, Galenos'tan bana ne...” (Kaygusuz, 2014, s. 45-46).

Galenos, hastalıkların anatomik yapıda meydana gelen bozuklukların bir sonucu olduğunu düşünüyor ve hastalığı tedavi etmenin yolunun da anatomiye iyi bilmekten geçtiğini savunuyordu. Ona göre vücutta dört temel sıvı vardı. Bu sıvıların dengesinin bozulması bazı mizaçlara da sebep oluyordu. Kan, sıcak ve heyecanlı; balgam, kayıtsız;

sarı safra, sinirli-sıcakkanlı; kara safra, melankolili mizaca yol açıyordu (Durmaz, 2010, s. 199). Leylan, Galenos'un bu söyleminden yola çıkarak babası Kutsi Karaca'nın mizacını şöyle betimlemektedir:

“Kâinat, diyordu başparmağıyla yeryüzünü işaret ederek, topu topu dört unsurun tesiri altındadır çocuğum. Kutsal dördün hükmünde eşsiz bir uyuma erişebilecekken senin mendebur baban, ah zavallı demevî, edepsiz bir şekilde şarap içmekten kaybetti etindeki dengeyi. Değil mi ki kanın hükmüne giren sıcakkanlı, balgamin hükmüne giren soğukkanlı, sarı safranin hükmüne giren asabi olur; kara safranin hükmüne girdiği içindir ki içinden çıkamadığı bir karasevdaya düşmüştür, baban. Kara safranin etkisinde bir adam –ki erkeklerdir hep aşktan şarabileşen– hayatta bildiği ne varsa sevdasından başka, bir şişeye mesela, bir geceye, bir hatıra ve en kötüsü derinde bir korkuya esir, günbegün kararır. Şarap bahane! Yapabiliyorsan kızım, asıl mucize şarabı yudumlarkenki hasreti dindirmekte. İklimi ve hisleri, gündüz ile geceyi, düş ile hayali, babanın kalbine adaletli bir şekilde yerleştirmek için yeniden, şaraptan alıkoymaktansa boylu boyunca şaraba yatırmalısın onu” (Kaygusuz, 2014, s. 47).

Romanda bahsedilen bir diğer tarihi kişilik ise İbn Kıftî Useybia'dır. Romanda kendisiyle ilgili kısa bir hikâye anlatılmaktadır. Bu hikâyeye göre bir hükümdarı ölümcül hastalığından kurtarması sonucunda hükümdar ona kütüphanesini açmıştır. Bu kütüphanedeki bütün kitapları okuyan İbn Kıftî Useybia, son kitabı okuduktan sonra kütüphaneyi yakmış ve bütün eserleri içeren tek bir kitap yazacağını söylemiştir. Metinlerarası ilişkiler bölümde de bahsettiğimiz üzere bu hikâye ile hem İbn Kıftî'ye hem de Borges'in Babil Kitaplığı hikâyesindeki evren-kütüphane benzetmesine ve bilgiye ulaşmanın yıkıcı gücüne atıfta bulunulmuştur. Leylan bu hikâyeden esinlenerek bütün şarapları içinde barındıran tek bir şarabı yapmanın hayalini kurmaktadır. Burada da yine postmodernist yazarların geçmişten beslenmelerine ve geçmişi bugünle bağdaştırmalarına şahit oluruz.

Birinci bölümde Leylan, babası ve amcası arasındaki kardeşlik ilişkisini açıklamak için Hz. Yakup ve kardeşi Esav'ın hikâyesini anlatmıştır. Bu hikâyelerin dışında romanda Çingene ve Gürcü inancına dair de anlatılar vardır. Romanda yer alan tarihi olay ve

kişiler, yazar tarafından romanın bütünlüğünün sağlanması, bazı olayların pekişmesi ve açıklanması gibi amaçlarda kullanılmıştır.

Yazar Sema Kaygusuz, ikinci romanı *Yüzünde Bir Yer*'de hem yakın hem de uzak geçmişteki olay ve kişileri yeniden ele almaktadır. İlyas Akman'ın doktora tezinde söylediği gibi postmodern yazarlar nesnel gerçekliğe ve bu gerçeklik anlayışının etkisindeki tarih bilincine inanmadıkları için tarihi olayları ve kişileri alaşağı ederler. Kaygusuz da bu romanında böyle bir tarihsel bakış açısı kullanmıştır. Yazar, yakın tarihli 1938 Dersim Olayları sonrasında yaşanan göçleri Bese'nin etrafında şekillendirmiştir. 40 kişilik bir grupla sürgün edilen ve çeşitli zorluklarla karşılaşan Bese, son olarak Samsun'a yerleşmiştir. Betimlenen bu olaylarda gerçeklik payı yüksektir.

Yazar, eserinde uzak geçmişte yaşanan Hızır ve Zülkarneyn'in ab-ı hayatı araması gibi bazı olaylara da yer vermiştir. Bazı rivayetlere göre Hızır, Zülkarneyn'in yani İskender'in vezirliğini yapmış ve onunla birlikte ab-ı hayatı aramıştır. Fakat kaynaklarda Hızır ve Zülkarneyn'in aynı gece doğduklarına dair bir bilgiye rastlanmamaktadır. Buna rağmen yazar tarihi yeniden inşa etmek adına onları ayrı anne ve babadan olan ama aynı gün doğan iki kardeş gibi anlatmıştır. Burada gerçek ile kurgu iç içe geçmekte ve yazar tarihin gerçekliğini sorgulatmaktadır. Tarihin yeniden yazılmasına ve gerçekliğin sorgulatılmasına bir örnek de Hz. İbrahim'in oğlu İshak'ı kurban etmeye götürmesidir:

“Hızır ile Zülkarneyn haşmetli bir orduyla tozu dumana katarak şehirden çıkarken, oğlu İshak'ı kurban etmeye Moriya Dağı'na götüren İbrahim Peygamber ile karşılaşıyorlar. İbrahim bir eliyle odun yüklü eşeğin kemendini tutuyor, öbür eliyle canından çok sevdiği oğlu İshak'ı. Kararlı ama yaşlı bir anlatım var yüzünde. İshak ise celladının yanında tir tir titremekte. Gözlerinde bir kurban ürküntüsü. Doğdu doğalı kâbus görmekten iyice solgunlaşmış çocuk. İmanı sınanan bir babaya karşılık imanı feda edilen bir oğul olmanın derin kıskançlığıyla iyice içine kapanmış” (Kaygusuz, 2021, s. 52).

Hz. İbrahim'in iki oğlu olmuştur: İsmail ve İshak. Kur'an-ı Kerim'in Sâffât Suresinin 100-113. ayetleri arasında Hz. İbrahim ilk oğlu Hz. İsmail'i kurban edeceğinden

bahsedilmektedir (Altuntaş ve Şahin, 2011, s. 496-497). Yukarıda romandan alıntılanan paragrafta ise Hz. İsmail yerine Hz. İshak kullanılmıştır.

Yazar romanında sadece dini olay ve kişilere yönelmez. 3. Osman, Fatih Sultan Mehmet ve Kanuni Sultan Süleyman gibi padişahların yaşadığı olayları, romandaki bazı olayların destekleyicisi veya açıklayıcısı olarak kullanmıştır. Örneğin Hızır'ın zaman ve mekânlar arasında geçiş yaparak dolaştığının anlatıldığı bir bölümde Hızır, önce Fatih Sultan Mehmet'in karşısına çıkmakta daha sonra da Kanuni'nin yanına gelmektedir. Hızır'ın, Kanuni ile olan hatırasında, onunla yer değiştirmesi de söz konusudur:

“Vaktiyle Kanuni Sultan Süleyman tebdilikıyafetle bir sandala binip Salıpazarı'ndan Boğaz'a doğru açılacağı sırada senin Hızır iki dirhem bir çekirdek, toy bir delikanlı olarak yanına atlayıvermiş. Kanuni kuşkuyla baştan ayağa süzmüş delikanlıyı. İkisi de değişik kılıkta, aslını örten birer suret olarak Kuruçeşme'ye doğru seyrederken Kanuni Hızır'ı, Hızır Kanuni'yi hırsızlama bakışlarla izleyedursun, seyrek sakallı bir ihtiyar ile toy bir delikanlıymış göz göze olan. Aynı anda kendiyle ben arasında iki farklı boyuta bölünmüşler yani. Biri diğerinde gençliğini görüyormuş, ötekisi ise yaşlılığını. Öte yandan Hızır'ın delikanlıya dönüşmesinde nasıl bir merak varsa hayata içkin, padişahın da sıradan bir kul gibi görünmesi aynı meraktanmış. Yüz yüze olmaktan ötürü bir yer değiştirme de gerçekleşmiş ister istemez. Kimi zaman, ilgiyle birine baktığında kaçınılmaz olarak yansımanla ikizleşirsin ya, aynı sandalda Kanuni Hızır'a, Hızır da Kanuni'ye dönüşmüş böylece” (Kaygusuz, 2021, s. 111-112).

Kanuni'nin tebdil-i kıyafet ile dolaşması birçok kaynakta geçerken Hızır ile karşılaşması yazarın kurgusudur. Aynı zamanda Hızır'ın zaman ve mekânlar arasında dolaşabildiğinin kanıtı niteliğinde bir olaydır.

Anlatıcı hem yakın hem de uzak geçmişe gidip bazı anıları anlatırken genç kadının ruh halini bu anlarla bütünleştirmekten de geri durmaz. Örneğin kadının hiçbir şey yapmak istemediğini, boş gözlerle etrafı seyrettiğini, aslında aklının aşka bir yerde olduğunu fark ettiğinde kadına geçmişten bir an sunar. Bu anda çocukluğunda da böyle davranışlar sergilediğini açıklar:

“Çocukken içinde bulunduğun ortamdan kaçmak istediğinde, az ötede başka bir işle meşgul olduğunu hayal eder, yaşamakta olan dakikaların tümüyle dışına çıkardın. Öteki kendin, bilinçli olarak yarattığın bir faraziye idi. Onun da seni hayal ediyor olabileceğini aklına getirmedin de. Sanmak... ne harikulade bir şey. Bir şeyin olma veya olmama olasılığını aynı anda benimseyip olabileceğine daha çok inanmak ne tılsımlı bir düşünüş. Sandığın her neyse onu gerçekleştiriyorsun” (Kaygusuz, 2021, s. 60).

Her postmodern yazar gibi Sema Kaygusuz da, geçmişe dönerek hem bir hesaplaşma yapar hem de şimdiyi anlamlandırmak için geçmişten yararlanır. Bunu yaparken de yer yer geçmişin güvenilirliğini sorgulatmayı ihmal etmez.

Postmodernistlerin sıkı sıkı sarıldıkları geçmiş, bir yandan irdelenirken bir yandan da tutunacak bir dal görevi görmektedir. **Barbarın Kahkahası** romanında da Sema Kaygusuz aynı yolu izleyerek hem tarihi olayları sorgulamış hem de karakterlerin tutunacakları bir dal olmasını istemiştir. Romanda tarihe yönelme noktasında dikkat çeken karakterlerden biri Simin’dir. Simin, yazdığı notlarda doğa-insan ilişkisinden hareketle eski zamanlarda kullanılan bazı tedavi yöntemlerini de açıklamaktadır: “Eski Çin İmparatorluğu’nda diplomatik münasebetler sırasında devlet adamları dillerinin altına karanfil tanesi koyar, karanfilin soğutucu tesiriyle konuşturlarmış” (Kaygusuz, 2022, s. 19).

Tarihe yönelme konusunda Selçuk ve Alikâr arasındaki konuşmalar da önemlidir. Alikâr, dini hikâye ve ayetlere atıfta bulunarak kendi durumunu gözden geçirmektedir:

“Rüyasında üç tane yaşlı adam görmüş Muhammed, göğsünü yarıp kalbini çıkarmışlar.”

“Yerine ne koymuşlar peki?”

“Cebrail gelmiş kitap koymuş.”

“Boşlukta kıpraşan maddeler diyosun yani.”

“Harfler... Ben işte bunu düşünce kâfir oldum.” (Kaygusuz, 2022, s. 99-100).

Romanda günümüze yakın tarihte gerçekleşen olaylara da atıf yapılmıştır. Özellikle Okan'ın milliyetçi söylemlerinde ve Simin'in hangi katliamdan kurtulduğuna dair tahminlerin yapıldığı diyaloglarda bu atıflara rastlanmaktadır:

"Okan geçmişe bakarak havaya kaldırdı başını, "Dersim isyanı da olabilir, kalın kaşlı, Kürt tipi var."

"Olabilir," dedi Tamer, " çocukları kurtarmak için şey yapmışlardır."

Serpil heyecanla atıldı, "Buldum! Bence bizim oralardan bu kadın. Edirne'de Yahudileri toplamışlar galiba, öyle bir şeyler olmuş."

Okan itirazla dilini şaklattı. "Hiç Yahudi tipi yok kadının. Onların yüzleri kemikli oluyor. Bu kadında bayağı Balkan tipi var, ben size söyleyeyim."

Tamer lafı Okan'ın ağzından aldı. "Eylül olaylarını diyorsun yani. Rumlar yağmalanmıştı hani?"" (Kaygusuz, 2022, s. 143).

Sema Kaygusuz, romanlarında ve öykülerinde olduğu kadar yazdığı tek tiyatro oyunu olan **Sultan ve Şair**'de de tarihi olay ve kişilerden yararlanmıştır. Sultan ve Şair oyununun her sahnesinde ayrı bir sultan ve şair karşımıza çıkmaktadır. Sultan, bir sebepten dolayı şairi öldürmüştür ve yaşanan bir aksaklığı gidermek için günümüzde şairle yeniden hesaplaşma yaşamaktadır. Oyun metninde şair, Yüksel Sorgun isminde günümüz şairlerinden biridir. Sultan, her sahnede Sorgun'un yanına yaklaşmakta ve onun geçmişten bir şair olduğunu söylemektedir. İlk başta sultana deli muamelesi yapan ve dediklerini dikkate almayan Yüksel Sorgun, sahnenin sonuna doğru ona ayak uydurmaktadır.

Oyunun birinci sahnesinde sultan Endülüslü Abbadi Meliki El Mutemid'dir. Şair ise İbni Ammâr'dır. Sultan, yaklaşık bin yıl önce şairi öldürmüş ama mızrağını onun kalbinde bırakmıştır. Günümüze de mızrağını geri almak için gelmiştir.

Oyunun ikinci perdesinde sultan Abbasi Halifesi Muktedir Billah olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu perdede şair ise Hallac-ı Mansur'dur. Muktedir Billah, Hallac-ı Mansur "Ben Tanrıyım" dediği için onun başını kesmiş ve ibret-i âlem için sokak sokak kesik

başı dolaştırmıştır. Bu esnada kesik olan baş bir şekilde kaybolmuştur. Günümüzde ise sultan bu kesik başın nerede olduğunu şairin kendisinden öğrenmek için gelmiştir.

Üçüncü perdede şair Yüksel Sorgun, kendi kimliğindedir ve bir hayranıyla karşılaşmıştır. Bu sahnede hayranını sultan canlandırmaktadır. Oyunun son perdesinde ise sultan, Fatih Sultan Mehmet iken şairin Hurufî bir dervişidir. Bu bölümde sultan, dervişten kâinatın sırlarına dair sayıları istemektedir.

Sultan ve Şair oyunu postmodernistlerin tarihe yaklaşımı açısından incelendiğinde, tarihi unsurların yeniden yorumlandığı, nesnellikten uzaklaştırıldığı, eleştirel amaç için kullanıldığı ve yazarın kaleminde parodi haline geldiği görülmektedir. Oyunda otoritenin, sanatla ve sanatçıyla olan ilişkisi eleştirel bir konu haline gelmiştir. Sultanlar hükmedici, üstünlük kuran bir eda ile konuşurken şairler nazik ve şiirsel bir üslupla karşılık vermektedir. Geçmiş ve bugünün iç içe geçmesi ise tarihsel kırılmaları ve katmanları oluşturmaktadır.

Tarihin bir kurgu olarak yeniden inşa edildiği *Karaduygun*'da Sema Kaygusuz, tarihi unsurları hem bireylerin duygusal halleriyle özdeşleştirmiş hem de bir eleştiri aracı olarak kullanmıştır. Yazar, tarih unsuru olarak mitolojiden de gerçek tarihi olay ve kişilerden de yararlanmıştır. Anlatıda karşımıza çıkan ilk mitolojik unsur Gılgamış mitidir:

“Eski tanrılar uyku nedir bilmezdi. Ne zaman ki geceyi yarattılar, onlar da uyumaya başladı. Zeus, Elik, Yahve dâhil her biri yatak gibi bir yere uzanır, üstlerine battaniye gibi bir şey örterdi. Henüz ay evreleriyle sayıyorlardı zamanı. Dolunayın kışkırtıcı ışığıyla ayaklanan hayvanların, uyanık hayvanlara kapılan avcılarının, ani-den boy veren sürgünleri budayanların, ateş yakarak cümle kuranların az ötesinde, geceleri ete kemiğe bürünen yeni bir hakikatti uyku. Ölümü ima eden bu karanlık imkânsızlığı tanrılar da tattılar” (Kaygusuz, 2016, s. 11).

Kaygusuz, Gılgamış ile Birhan Keskin'i uykusuzlukları yönünden özdeşleştirmiştir. Mitolojik bir kişiliği, gerçek bir kişinin bünyesinde yeniden yaratmıştır:

“Hayatımdaki en uykusuz kişi Birhan'dır. Bana sorsalar şimdi, Birhan'ı neresinden tanırsın? Ne şairliğinden kavrayabilirim iyice, ne her gündönümünde katmerlenen

meşrebinden, ne de hayretten beslenen fikrinden. Söyleyeceklerim hep eksikli kalır. Bir tek uykusuzluğunu tarif edebilirim onun. Zindeliğin, unutkanlığın, göz alıcı heveslerin nasıl boşa çıktığını, kendiminkinden önce Birhan'ın gövdesinden okurum” (Kaygusuz, 2016, s. 12).

Yazar, Musa Anter için yazdığı *Çağrılan Musa* hikâyesinde kendi kültürü ve kimliği için savaşıran bireyleri sembolleştirmiştir:

“Bilmek çok fena bir şey. Olup bitenleri değiştirememenin azabı daha yıkıcı oluyor. Bildikçe elleri de değişiyor insanın, yüzü de. Parmak uçları hassaslaşırken alın çizgileri derine ilerliyor. Hele Musa gibi ciğerine kadar bilince, bütün o kavga, dövüş, isyan, intikam, tuzak, katliam, bütün o yalan dolan, hile, riya, fazlasıyla paralıyor insanı. Beden neyi biliyorsa o kadar acıyor çünkü. Zaten herkesin öldürülebilir olduğu bir yere aitti Musa. Öyle ki bütün dünyayı kaplıyordu bu yer” (Kaygusuz, 2016, s. 17).

Sema Kaygusuz, hemen hemen bütün eserlerinde değindiği 1938 Dersim olaylarına *Karaduygun*'da, Adak hikâyesinde Bora'nın babası üzerinden değinmiştir:

“ "Hayır! Kendini bulduğu yere yerleşsin istiyorum, sürülmeden, kovalanmadan, aç bırakılmadan, istedikleri yerlerde dursunlar. Benim babam köyünde arıcıymış mesela. Ormanda bal kovanlarını sağırmış. Sonra bu Kürt meselesi yüzünden askerler ormanını yakmış babamın. Köyü boşaltma emri gelince de mecburen çoluk çocuk toplanıp Batı'ya göçmüşler. Ben çok küçükmüşüm, doğduğum köy içime işlemeden tuzla buz olmuş. Şimdi babam her sabah beşte kalkıp liman işçilerine revani satmak için yola koyuluyor. Hayatı açık bir yara... Kar kış ayazda her sabah tezgâhını yokuş yukarı itekleyişini seyrediyorum. Sırtı günden güne bükülüyor. Hiç de sevmez revaniyi. İnsanı aptallaştırdığını düşünür." ” (Kaygusuz, 2016, s. 42).

Anlatıdaki karakterler tarihsel bir yükün gölgesinde yaşamaktadırlar. Birhan, Gılgamış'ın uykusuzluğunu çeker; Musa, Musa Anter'in mücadeleci ruhunu taşır; Bora'nın babası yurdundan sürgün edilmenin acısını omuzlarına yüklenir. Bu bağlamda karakterler olayları ve kişileri temsil etmekten çok onların unutulmalarını engellemekte ve mitik formlarda yaşama biçimlerini göstermektedirler.

Sema Kaygusuz, öykülerinde benzetmeler, çağrışımlar ya da göndermeler yoluyla tarihi olay ve kişilere yönelmiştir. Yazar, öykülerinde genellikle kişilerin ruh hallerinin ya da olayların açıklanması amacıyla tarihe yönelmiştir. Örneğin **Ortadan Yarısından** kitabındaki *NGY* öyküsünde, Nuh Tufanı'ndan izler bulunmaktadır. Yaklaşan fırtına sebebiyle adayı terk etmeye çalışan insanların anlatıldığı bu öyküde Nehir adadan ayrılmak istememektedir. Kurgusal düzlemde adadan ayrılacak olanların çift halinde gemiye binmesi, Nuh adında belediye cübbesi giymiş kutsal sakallı birinin Nehir'i de davet etmesi gibi olaylar Nuh Tufanı'nı anımsatmaktadır:

“Çiftler gemideki yerini almaya başladı. Rengârenk valizler, naylon torbalar, üzerine düğüm atılmış koliler arasında sıkış tepiş gemiye bindiler. Beyazlatılmış kadınlar, tıraşlanmış erkekler... Adada uğultudan, bayatlaşan gökten, Nehir'den başka hiçbir şey kalmadı. Çifter çifter sığıştılar, pencerelerden birbirine karışmış eller, ayaklar, cama yapışmış burunlar, yanaklar göründü. Gemi kalkmak üzere. Hafif bir yağmur başladı, toprağın kokusu havalandı yerden. Nehir'in saçları ıslanarak omuzlarına aktı, yağmurun tıp tıpları yaklaşan birinin ayak seslerine döndü. Nuh, belediye cübbesini giymiş, sıkıntıyla kutsal sakallarını sıvazlarken, kısık gözleriyle önce Nehir'e sonra gökyüzüne baktı” (Kaygusuz, 1998, s. 96-97).

Nehir'in adadan ayrılmama sebebi ise yalnızlıktır. Gemiye herkes çift halinde binerken Nehir'in bir eşi olmadığı için adadan ayrılmak istemez. Sema Kaygusuz, Nehir'in yalnızlığına vurgu yapmak için herkesin çift olarak hareket ettiği Nuh Tufanı'na benzer bir ortam kurgulamıştır:

“Biz gidiyoruz. Uğultu artmaya başladı. Yerin dibindeki kayalar toprağı yararak dışarı çıkacaklar. Yağmurun, ateşin, rüzgârın kavgası gelecek sonra. Seni yutacaklar Nehir, biz gidince bu adada seni tek başına avlayacaklar. Yanına eşini al gel bizimle. Hani biri vardı, gezginci. Adanın öbür ucundan gelip seni seyrederdi. Seyrederken ağlardı...” (Kaygusuz, 1998, s. 96).

Kaygusuz, eserlerinde tarihe yönelmeyi sadece olay ve kişiler üzerinden değil inançlar, gelenek ve görenekler açısından da yapmaktadır. Yazar eserlerinde yer yer eskiden beri süregelen inançların insan hayatına etkileri üzerinde durmuştur. Bunun örneklerinden biri de **Esir Sözler Kuyusu** kitabındaki *Yılanlar* hikâyesidir. Yılanlar hikâyesinde

kadınların doğum yapabilmesi için yılan yumurtasının akını içmeleri gerektiği söylenmektedir:

“ ‘Tek şifası budur’ dediler diye, dağlara tırmandılar. Tepeler güneşte yalınlanan granit yuvalardı. Kemikli ellere benziyordu oradaki çalılar. Kuytulara, dibini dahi göremedikleri kendilerinden daha kuyu kuyulara girdi, kadınlar. Gölgenin en hiç olduğu saatte uyuyan yumurtaları buldular. Yılanların yumurtalarını...”
(Kaygusuz, 2017, s. 65).

3.2.5. Gerçeklik

Her çağın kendine özgü hayata, dünyaya ve insana bakış açısı vardır. Gerçeklik anlayışı da büyük oranda çağın bakış açısına göre şekillenir. İlk dönem düşünürleri gerçekliği Tanrı merkezli olarak ele almışlardır. Onlara göre gerçeklik Tanrı’dan kaynaklanıyor ve evrendeki her şey de bu kaynak üzerine kuruluyordu. Modern dönemin başlamasıyla Tanrı merkezli düşüncenin yerini bilimsel düşünce almıştır. Bu dönemde her şey bilimsel olarak açıklanmaya çalışılmış, açıklanamayan olgular ise gerçektışı/metafizik kabul edilmiştir. Postmodern dönemde ise her iki anlayıştan da uzak bir gerçeklik anlayışı oluşturulmuştur.

I. ve II. Dünya Savaşları’nın sonucunda insanlığın büyük kayıplar vermesi, bilimin netliğine karşı bilinmezliği esas alan matematik ve fizik teoremlerinin (Einstein’ın İzafiyet Teorisi, Kuhn’ın paradigması, Heisenberg’in belirsizliği, Gödel’in tam olmayan teori oluşturma teoremi gibi) geliştirilmesi, kamera, telefon, televizyon, internet gibi teknolojik gelişmelerin yaşanması gibi olaylar postmodern dönemdeki gerçeklik anlayışını çok etkilemiştir. Bu dönemin gerçeklik anlayışı “gerçekliğin yitimi” olarak da adlandırılmaktadır. Baudrillard’ın “simülasyon” olarak adlandırdığı bu gerçeklik anlayışında neyin gerçek neyin sahte olduğu bilinemez. Gerçeklik ve sahtelik arasındaki ayırım konusunda Chuang Tzu’nun da felsefi bir sorusu vardır:

“Bundan iki bin üç yüz yıl kadar önce Çinli filozof Chuang Tzu, rüyasında bir kelebek olduğunu görmüş ve uyandıktan sonra şu soru üzerinde düşünmüştü: Chuang Tzu kimliğimle, kendimi rüyamda bir kelebek olarak mı görmüş olduğumu, yoksa aslında şu anki kelebek kimliğimle kendimi rüyamda Chuang Tzu adlı bir

adam olarak mı görmekte olduğumu nasıl ayırt edebilirim?” (Eagleman, 2016, s. 241).

Chuang Tzu’nun anlatmaya çalıştığı şey aslında gerçek kabul ettiğimiz hayatımız bir hayal ya da rüya olabilir ve biz bunu anlayamayız. Böyle bir durumda da gerçeklikten net bir biçimde söz etmek yanlış olur. Postmodernist yazarlar da bu düşüncelerden yola çıkarak gerçek ve hayal/rüya ayrımı yapmazlar. Olay örgüsü başlığı altında da açıklandığı üzere eserlerde gerçek ve hayal iç içedir.

Bir edebiyat ürünü türü ne olursa olsun döneminin zihniyetinden ve anlayışlarından izler taşır. Postmodern dönemde de bu durum değişiklik göstermez. Yıldız Ecevit, *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar* kitabında çağların gerçekliğe bakış açılarını ve bu bakış açılarının edebiyata yansımalarını detaylıca anlatmıştır. Postmodern dönem için ise şunları söylemiştir:

“Yirminci yüzyılın ilk on yıllarında, bir önceki dönemin gerçeklik anlayışının sınırları dışında kalan düşler ya da fallarda çıkan simgeleri çağrıştıran arketipler, insan gerçeğinin en önemli bileşenleri durumuna gelir. Her geçen gün katlanarak çoğalan bilimsel buluşların teknolojideki türevleri, bilişim/iletişim alanlarındaki akıl almaz gelişmeler ve bunların yaşamla bütünleşmesi, oluşturmaya çalıştığımız yeni gerçeklik panosuna gerçekdışı bir bilim-kurgu tonlaması katar” (Ecevit, 2016, s. 28).

20. yüzyıldan sonra devleşen teknoloji karşısında insan yalnızlaşmış ve yabancılaşmıştır. Bu yabancılaşma sadece topluma karşı değil aynı zamanda insanın kendisine karşı da olmuştur. Postmodern eserlerin temelinde yatan belirsizliklerin ve karmaşaların en önemli sebeplerinden biri de budur. Yabancılaşan ve gerçekliğini yitiren insan dün-bugün-yarın arasındaki kronolojik bağlantıyı ve hayal, rüya ile gerçek arasındaki farkı ayırt edemez. Okuyucuya anlatılan olaylardaki zamanın ve hayal ile gerçeğin düzensiz kullanımı buradan kaynaklanmaktadır.

Sema Kaygusuz’un *Yere Düşen Dualar* romanı incelendiğinde, romanın postmodern çağın gerçeklik anlayışına uygunluğu gözlemlenebilir. Örneğin birinci bölümde Leylan hayatına yön vermek ve anlamlandıramadığı şeyleri anlamlandırabilmek için Latife

Keşal'e gelerek fal baktırır. Adada kendisi hakkında bir söylenti olduğunun farkındadır ama ne olduğunu anlamak için Latife Keşal'e başvurur. Latife Keşal falda gördüklerini Leylan'a anlatarak ona doğru yolu gösterir. Burada bilimsel gerçekliği olmayan bir yönleme inanma ve hayatını buna göre düzenleme göze çarpar. Bu durum postmodern çağda bilime olan güvenin azalmasının bir sonucudur.

Romandaki çağın gerçeklik anlayışını yansıtan bir diğer örnek de ikinci bölümde aktarılmaktadır. Bu bölümde Yaşur'un ruhu bedeninden ayrılır ve onu bazen geçmişe ya da geleceğe götürür bazen de ona öğütler verir. Romanda nesnel bir gerçekliğe sahip olan karakter birden doğaüstü bir olay yapabilir hale gelmektedir:

“Asla acımıyorum sana, sol yanındaki saf karanlığı, seni mahzunlaştıran bir sakatlık değil de bir tür masumiyet alameti olarak görüyorum çünkü. değerini bilmediğin bu kiraz büyüklüğündeki karanlık odada ne kamaşmalar yaşayacaksın oysa. sözgelimi, hayranlığı ve şaşkınlığı ve budalaca mutluluğu bir kenara bırakıp azıcık kuşkuyla kısmayı öğreneceksin sağgözünü” (Kaygusuz, 2014, s. 178).

Sema Kaygusuz'un ikinci romanı **Yüzünde Bir Yer**, postmodernizmin gerçeklik anlayışını yansıtan eserlerden biridir. Postmodernizm gerçekliği mutlak bir bütünlük içinde görmez. Ona göre gerçeklik anlaşılamayan, parçalı, oyunlarla dolu ve sorgulanabilir. *YBY* romanında da gerçek ve kurgunun arasındaki çizginin bulanıklaşması, dil oyunları, klasik olay örgüsünün bozulması, büyük anlatı adı verilen tarihi olayların değiştirilerek aktarılması gibi unsurlar postmodernizmin gerçeklik anlayışını yansıtmaktadır.

Romandaki ana olay genç kadının hıdrellez şenlikleri için Ahırkapı'ya gitmesidir. Hıdrellez şenliğinden döndükten sonra yatağına yatan kadın bunalımlı bir portre oluşturmaktadır. Bunu gören anlatıcı, kadın ile konuşmaya başlamakta ve ona geçmişine dair hatıralar anımsatmaktadır. Anlatıcı ile genç kadın arasındaki ilişki muğlaklığı oluşturan unsurlardan biridir. Roman boyunca hep anlatıcı konuşmakta ve kadına kendisini görmediği için yer yer sitem etmektedir: “Ah bir görsen beni, uzansan... hiç olmazsa bir eksik parçana dokunmuş gibi olacaksın” (Kaygusuz, 2021, s. 27). Fakat romanın ilerleyen bölümlerinde anlatıcı balıkçıdan bahsederken balıkçının Hızır'la birlikte kendisini de gördüğünü belli etmiştir: “Yüzünde bir hayal kırıklığı vardı

balıkçının. Bir bana baktı, bir Hızır'a. Herhalde umduğu kişiler değildik ki isteksizce elini uzattı. Önce ben bindim, ardından Hızır” (Kaygusuz, 2021, s. 135). Kadının anlatıcıyla hiç konuşmaması hatta onu görmemesi, anlatıcının kadının belleğindeki yüzyıllar öncesinin hikâyelerini bilmesi, Hızır ile zaman ve mekân fark etmeksizin yolculuk yapması gibi durumlar gerçekliği silikleştirmektedir.

Romanın içeriğinde gerçekliğin muğlaklaştığı bir durumda tarihi olay ve kişilerin farklı aktarılmasıdır. İslami kaynaklarda da ismi geçen Hızır'ın ölümsüzlük suyuna ulaştığı rivayet edilmektedir. Fakat Hızır'ın annesinin Eliha, babasının Melkisedek olduğuna dair bir bilgi ya da rivayet yoktur. Bir başka olayda Hz. İbrahim, oğlu Hz. İshak'ı kurban etmeye götürmektedir. Fakat Kur'an-ı Kerim'de Hz. İsmail'in adı geçmektedir.

Romanda olayların anlatılması kronolojik olarak değil parçalı olarak gerçekleşmektedir. Modern dünyada her şeyin bir bütünlük ve düzen içinde olduğuna dair inancın postmodern dünyada kaybolması bu parçalı yapıya sebebiyet vermiştir. Örneğin romanın bir bölümünde, anlatıcı Eliha'nın hikâyesini anlatırken diğer bölümünde genç kadının ruh halini tasvir etmektedir.

Romandaki ana karakter özelinde de postmodern dünyanın izlerini görmek mümkündür. Bir yandan geçmişiyile hesaplaşırken diğer yandan da zihninde yeniden ürettiği olaylarla yüzleşmektedir. Gerçekliğin bir simülasyon gibi yeniden üretilebilir olması onu sorgulamaya açık hale getirmektedir. Örneğin babaannesi Zülkarneyn'e dair bir masal anlattığı sırada taşlarla ilgili bir şey düşünmüştür ve yeniden bunu sorgulamaya başlamıştır. Sanki o anı yeniden yaşıyor gibi masalın orta yerinde başka düşünceler aktarılır:

“Masalın bu yerinde kumsallardan ve yamaçlardan topladığın kendi taşlarını düşünmüştün hemen. Taşları niçin sevdiğini henüz bilmiyordun. Sanıyorum, onların ruhsallıkla sarmalanmış yüzeylerinde gizemli bir kusursuzluk görüyordun. Matematiksel bir kusursuzluk... Bir keresinde, Sarıkamış'taki çam ormanında gezinirken bir obsidyen taşı bulmuştun, dün gibi aklında. Senin için o taş, kaygan yüzeyi pırıl pırıl parlayan simsiyah bir gezegenin kırık parçasıydı” (Kaygusuz, 2021, s. 55).

Örneklerle de desteklendiği üzere parçalı yapısı, şiirsel dili, büyük anlatıları yeniden yorumlaması, kültürel ve dinsel sembolleri harmanlaması gibi özellikleriyle *Yüzünde Bir Yer* romanı postmodern dönemin gerçeklik anlayışını yansıtmaktadır.

Sema Kaygusuz, diğer romanlarında olduğu gibi *Barbarın Kahkahası* romanında da çağın gerçekliklerini gözler önüne sermektedir. Postmodern dünyada, modern dünyadaki gibi her şey bir düzen ve kural içerisinde var olmaz. Parçalanma, belirsizlik, karmaşa ve kuralsızlık postmodern dünyanın belirgin özelliklerinden bazılarıdır. Postmodern dünyanın bu kalabalık, parçalanmış ve karmaşık yapısını roman içerisinde birçok unsurda görmek mümkündür.

Daha önceki bölümlerde de bahsedildiği üzere Mavi Kumru Moteline geçen olayların anlatıldığı *BK* romanı, küçültülmüş bir ülke modeli sunmaktadır. Bu model içerisinde milliyetçi ve homofobik tavırları olan kişilerden feminist söylemleri olan kişilere, eşcinsel birliktelik portresi çizenlerden kalabalık aile yaşantısı sürenlere, suçsuzken işinden olanlardan varoluşsal sacılar çekenlere kadar çeşitli insan tipleri bir arada yaşamaktadır. Karmaşa sadece romanın kişilerine sirayet etmemiştir. Olayların anlatılması sırasında bazen geriye dönüş yapıp akış bozulmuştur. Motelde geçen 4-5 günlük tatilde her gün ayrı ayrı anlatılmamış “ertesi gün, o gün öğleden sonra, bir önceki gün” gibi okuyucunun takip etmesini gerektiren zaman ifadeleri ile belirsizlik yaratılmıştır. Motelin çevresinin tasvir edildiği paragraflarda da birbirinden alakasız eşyaların çöp yığını gibi bir arada bulundukları görülmektedir.

Yazarın *Sultan ve Şair* oyununda postmodern dünyanın gerçeklik anlayışına dair çeşitli izler mevcuttur. Oyunda geçmiş ve bugünün iç içe geçmesi sonucu olayların anlamsızlaşması bu izlerden biridir. Her sahnede bir sultan geçmişten gelir ve öldürdüğü şairle günümüzde yeniden hesaplaşır. Yani yaklaşık bin yıl önce olmuş olayların hesaplaşması günümüzde geçmektedir.

Örneğin ikinci sahnedeki Hallac-ı Mansur, İslam Ansiklopedisindeki bilgiye göre Halife Muktedir Billah’ın emriyle 26 Mart 922 tarihinde önce kırbaçlanmış, sonra burnu, kolları ve bacakları kesilmiş, en son da kafası kesilerek Dicle köprüsüne asılmıştır. Dicle köprüsünde iki gün bekletilen kesik kafa daha sonra Horasan sokaklarında dolaştırılmıştır (Uludağ, 1999, s. 378). Tiyatro metninde ise Muktedir Billah,

günümüzde Galata köprüsünde balık tutmakta olan Yüksel Sorgun'un yanına gelmektedir. Sorgun'un Hallac-ı Mansur olduğunu iddia eden sultan, ondan kesilen kafasının nerede olduğunu öğrenmeye çalışmaktadır. Oyunda şairin, sultan tarafından geçmişte öldürüldüğünü öğrenmesi şöyle aktarılmıştır:

“SULTAN- Bin yıl kadar önce... Bahardı sanıyorum. Bağdat' taydık. Günlerce işkence gördünüz. Önce çarmla gerildiniz... ardından deriniz yüzüldü, sonra dilim dilim kesildiniz, ayaklardan başlayarak... en yakın arkadaşlarınız çevrenizde ağıt yakarken ayaktakımı üstünüze taşlar yağırdırıyordu. Yine de gülümsüyordunuz. Ürpertici bir şekilde gülümsüyordunuz. En sonunda kesilen kafanız bir sırığa geçirilip ibretiâlem olsun diye sokaklarda gezdirildi. Nasıl olduysa o kafa kayboldu. Müsaadenizle kafayı geri almaya geldim” (Kaygusuz, 2013, s. 28).

Burada iki yerde mantık hatası vardır: Birincisi yaklaşık bin yıl önce yaşanmış olayın hesabı günümüzde sorulamaz. İkincisi ise Hallac-ı Mansur'un kafası kesildiyse köprüde balık tutan adam Hallac-ı Mansur olamaz. O nedenle şairin verdiği tepkiler yerindedir. Modern ya da klasik metinler için mantık hatası olarak kabul edilen bu iki olay postmodern metinler için olağandır. Çünkü postmodern metinlerde gerçek ve hayal, geçmiş ve bugün, olağan ve olağandışı öğeler iç içe geçmiş şekilde aktarılır. Bu durum bilime olan güvenin yıkılması ile doğrudan alakalıdır.

Postmodern dünyanın belirsiz, karmaşık ve çoğulcu yapısı ile bu dünyanın yalnızlaşmış ve yabancılaşmış bireyi **Karaduygun**'da okuyucuya sunulmaktadır. Postmodernizmin gerçekliğe bakış açısında önemli noktalardan birini gerçekliğin öznellemesidir. Modern dönemde bilime duyulan güven sebebiyle gerçeklik tek ve değişmez kabul edilmekteydi. Metafiziksel olay ve olgular göz ardı edilmekteydi. Postmodern dönemde bilime duyulan güvenin sarsılmasıyla birlikte gerçeklik de göreceli hale gelmiştir. **Karaduygun**'da gerçekliğin göreceliliği Birhan Keskin'in duyduğu ses ile sembolleştirilmiştir. Birhan Keskin bir sabah uyandığında *tak tuk tak* sesleri duymaktadır. Sesin kaynağını bulmak için apartmandaki İsmet Bey'e ve Yasemin'e sormuştur. İsmet Bey sesi duymadığını söylerken Yasemin sesi *bam güm* diye duyduğunu söylemiştir.

Karaduygun'da Roma rakamları ile başlayan bölümler Sema Kaygusuz'un Birhan Keskin'in uykusuzluğuna dair izlenimlerini ve anılarını içermektedir. Diğer bölümlerde ise Kaygusuz tarafından yazılan yedi hikâyeye yer almaktadır. Kitapta sırasıyla bir bölüm anıları ve izlenimleri, diğer bölüm hikâyeleri anlatmaktadır. Ancak bu noktada dikkat edilmesi gereken asıl husus, yazarın anılarını ebedileştirerek anlatması ve hikâyelerine otobiyografik özellikler katmasıdır. Kısaca anlatıda hem biçim olarak edebi türler birbirine karıştırılmış hem de içerik olarak gerçek ile hayal iç içe anlatılmıştır. Anıların ve hikâyelerin iç içe geçmesi bir yandan katman oluştururken diğer yandan gerçek-hayal çizgisini silikleştirmektedir. Postmodernizm de, bilime güvenin olmaması sebebiyle her şeye muğlak bir perspektiften bakmaktadır. Yazarın araya girerek okunanın bir kurgu olduğunu okuyucuya hatırlatması, yani üstkurmaca oluşturması gerçek-hayal çizgisinin silikleştiği noktalardan biridir:

“Şahsımla olan ilgisi bir yana, gerçekte gayri şahsi anlatılar bunlar. Her acıktığımda ruhuma üşüşen yutma tedirginliğimi saymazsam tabii. Öte yandan, kem gözlü okurun bir çırpıda anlayacağı üzere, kendi sesimi koymadım bu hikâyelere. Duyulduğu ve uy-durulduğu anların acımasız kasabalarında, her evin kapısını çalarak kelimeleri bir bir toplamayı yeğledim. Anlatıcıların önlenemez İştahını zaman zaman size de bulaştırdığım için kusuruma bakmayın” (Kaygusuz, 2016, s. 87).

Postmodern dünyada tek merkezliliğin yerini birden fazla merkez almıştır. Biraz önce de bahsettiğimiz gibi eser ne tam anlamıyla anılardan ne de tam anlamıyla hikâyelerden oluşmaktadır. Bu nedenle eserin türü “anlatı” olarak belirlenmiştir. Çok merkezlilik eserin şahıs kadrosu, anlatıcısı ve bakış açısı gibi diğer unsurlarına da yansımıştır. Şahıs kadrosunda hem tarihi ve mitolojik kişilikleri görürüz hem de sıradan insanları. Ayrıca şahıs kadrosunda yer alan insanların çoğu, özellikle de Birhan Keskin yalnızlaşmış ve yabancılaşmıştır. Teknolojinin hızlı gelişimi, kentleşmenin plansız ve hızlı gerçekleşmesi, bireylerin varlıklarının topluma göre daha önemli hale gelmesi, anlamsızlığın ve anlam arayışının artması insanlarda yabancılaşma ve yalnızlaşma ihtiyacı doğurmuştur. Postmodern dünyanın insanı dış dünyadan çok kendi kafasının içinde yaşayan insanlardır. Birhan Keskin böyle bir karakterdir:

“Hâlbuki Birhan asla dürtülmemelidir. Her gün başka bir kafayla kendiliğinden uyanması gerek. Uykunun gözlerden çekildiği o baygın anların muğlaklığında, kendisi yontmalıdır kendi kafasını. Yüzüne yeni gözler kakmalı, güzel böceklerden esinlendiği duyurgalar iliştermelidir alnına. O sinir bozucu gürültü olmasa, belki Birhan insan olarak uyanmayacaktı bu sabah. Tortop olmuş gövdenin kırılarına asılıp yatağını taşıdığı yeni bir evrene açacaktı gözlerini. Bütün mesele bu!”
(Kaygusuz, 2016, s. 33).

Karaduygun bir bütün olarak incelendiğinde şahıs kadrosundan olay örgüsüne kadar, bakış açısından edebi türüne kadar birçok unsur postmodern dünyanın gerçekliğini yansıtmaktadır.

Sema Kaygusuz’un öykülerinde gözlemlenen gerçeklik anlayışı diğer eserindeki gerçeklik anlayışı ile paralellik göstermektedir. Bu gerçeklik anlayışı hayal ile gerçeğin karıştırıldığı, çağrışımlarla anlam katmanlarının oluşturulduğu, ironi ile her şeyin alaya alındığı bir anlayıştır. Örneğin *Ortadan Yarısından* kitabındaki *ÇTE* öyküsünde intihar etmek üzere olan bir Tanrının, yarattığı evrenleri beğenmediği anlatılmaktadır. Öykünün sonunda anlatıcı “Milyarlarca yıl sonra çöp torbası Evrende birkaç atık kaldı” (Kaygusuz, 1998, s. 63) diyerek Tanrının evreninin çöp torbalarından oluştuğunu söylemektedir. Hayal ürünü bir dünyanın gerçekmiş gibi anlatılması postmodern dönemin muğlak gerçeklik anlayışıyla örtüşmektedir.

Sema Kaygusuz, çoğunlukla bireyin kimlik bunalımlarına ve kadınların ataerkil toplumdaki yerine değindiği kitabı *Sandık Lekesi*’nde, çağrışımlarla anlam katmanları oluşturarak gerçekliği yansıtmaya çalışmıştır. Yazar bu kitabında hayal ile gerçeğin ikilemine fazla yer vermemiştir. Bu kitapta daha çok postmodern gerçeklik anlayışının belirsizlik, gizlilik, anlamın katmanlaşması gibi özellikleri hâkimdir.

Modern dönemin bilim anlayışına göre, görülen ve ispatlanan her şey gerçek; görülemeyen ve ispatlanmayan her şey metafiziktir. Postmodernizm ise, bir şeyin gerçekliğinin sadece görünen değil görünmeyen yüzünde de olduğunu savunmaktadır. Bu nedenle postmodern metinlerde kapalı anlatıma ve çağrışımlara önem verilmiştir. *Elif’in E’si*, *Engereğin Oğlu*, *Sarı* ve *Aşkâr* gibi öykülerde vurgulanmak istenen asıl olaylar diyaloglarda gizli şekilde anlatılmaya çalışılmıştır. Örneğin *Aşkâr* öyküsünde,

Canan ve annesi Gülsüm arasında geçen konuşmalardan anlaşıldığına göre Asım isimli biri öldürülmüştür. Canan, Asım'ın öldürülmesine sevinmektedir. Ancak annesi bunu herkesin içinde belli etmemesi için Canan'ı sürekli tembihlemektedir. Asım'ın neden öldürüldüğü, kim tarafından öldürüldüğü ve Canan'ın Asım'ı neden sevmediği gibi soruların cevabı öyküde verilmemiştir. Annesi ile Canan arasındaki konuşmalarda Asım'ın, Canan'a kötü bir şeyler yaptığı sezdirilmektedir:

"Yarın Gülizar'a başsağlığına gideceğiz."

(...)

"Ben gelmem, sen de gitme!"

Gülsüm, lifi tokatlarcasına kızın sırtına vurdu.

"Olmaz öyle millet laf eder sonra..."

"Ederlerse etsinler..." Söylemek istediği en güçlü cümleyi, uzata uzata, dudaklarını oynata oynata söyledi, "...geberdi de kurtulduk Asım köpeğinden!" " (Kaygusuz, 2015, s. 67).

Postmodernizmin gerçeklik anlayışında gizlilik ve belirsizlik kadar önemli bir yere sahip olan bir diğer özellik de olağanüstü unsurların olağan sayılmasıdır. Sema Kaygusuz, **Doyma Nokta** kitabındaki bazı öykülerinde postmodern gerçeklik anlayışının olağanüstü şeyleri olağanlaştırma metodundan yararlanmıştır. Örneğin *Şeftali* öyküsünde, kişileştirme yoluyla şeftaliye insan özellikleri atfedilmiştir: "Utanmıştı şeftali, öptü kadının ortaparmağının ikinci eklemine" (Kaygusuz, 2023, s. 42).

YTZ öyküsünde bir ardıç tohumu, ardıç kuşuyla olan yakınlığını anlatmaktadır. Bir tohumunun dilinden anlatılan bu olağanüstü olaylar öykü içinde normalleştirilmiştir: "Ben bir ardıç tohumuydum. Kendim için yapabileceğim tek şey toprağa ilişmekti. Uyku ile uyanıklık arasındaki ikircikliğe son verip ölüm pahasına denemektir. Yalnızca bunu biliyordum, neden bildiğimi, bunu kimin dediğini hala anımsamıyorum. Belleğim buyuruyor, ben istiyordum" (Kaygusuz, 2023, s. 52).

Postmodernizmin gerçeklik anlayışındaki bir diğer özellik de zamanın ve mekânın parçalanıp anlamını yitirmesidir. *DN* kitabındaki *Sandık Lekesi* öyküsüne bu tip bir gerçeklik anlayışı hâkimdir. Öykünün başkahramanı Ferhan, İstanbul’da çocukluğunun geçtiği sokaklardan yıllar sonra tekrar geçerken geçmişini anımsamaktadır. Sokaklar birer labirent gibi Ferhan’ı yeni hatıralara götürürken zaman da sürekli şimdi ve geçmiş arasında gidip gelmektedir. Böylece hem zaman hem de mekân parçalanmış olur:

“Elmadağ’ın kağşamış yüzünden Harbiye’nin kurumsal ciddiyetine doğru sürdü otomobilini, Ferhan. Orduevi’nin bahçesinde "tıp" oyununa dalan nöbetçi askerleri görünce buruk gülümseyerek saçlarını karıştırdı. Çocukken askeri hastanede gördüğü her askerin, kaldırımları göğsüne sokacakmışçasına yürüyen bir tek kişi olduğunu sanırdı nedense” (Kaygusuz, 2023, s. 12).

Sema Kaygusuz, babasının subay olması nedeniyle gençlik yıllarında lojmanda yaşamıştır. Toplu halde yaşanan lojmanlarda çeşitli insanları tanıma ve gözlemleme imkânı elde eden Kaygusuz, o dönemde gözlemlerini hayal gücü ile birleştirerek hikâyeler yazmıştır. *Esir Sözler Kuyusu* kitabı bu hikâyelerden oluşmaktadır. Postmodern dünyanın gerçek ile hayal karışımı dünyası perspektifinden bakıldığında kitap önemli bir yere sahiptir. Kitaba da adını evren *ESK* hikâyesi tam olarak gerçek ile hayalin iç içe geçtiği ve aradaki sınırın belirsizleştiği bir hikâyedir. Hikâyede anlatıcı, “Bugün babaanneme giderken aklıma değişik bir fikir geldi” (Kaygusuz, 2017, s. 18) gibi cümlelerle babaannesi ile yaşadığı olayları anlatmaktadır. Fakat hikâyenin sonunda anlaşılır ki babaannesi çoktan ölmüştür:

“Sonra kapadı gözlerini. Ellerini güçlükle karnında birleştirdi. Uzun bir soluk üfledi, upuzun. Derken göğsü birdenbire çöktü. Kurtlarla kemirilmiş bir ağacın beklenmedik bir anda çatırdayarak düşmesi gibi. Öylece kalakaldım. Dudaklarımdaki titreme ellerime kadar yayılıyordu. Yataktaki küçücük gövde göz açıp kapayıncaya dek hızla karardı; ardından bir koku... insanı afallatan çabucak bir çürüme! Lime lime etlerin içinde... bir kemik dizilişi ki... sedefli.

Meğerki babaannem öleli yıllar olmuştu” (Kaygusuz, 2017, s. 23-24).

Zihinde canlanan anıların zaman kırılması ile aktarımı gerçek ile hayal arasındaki çizgiyi muğlaklaştırmıştır. Postmodern dünyada hem zamanın kırılabilirliği hem de

gerçekliğin muğlaklığı önemli bir yere sahiptir. Çünkü postmodern dönemde, modern dönemdeki gibi zaman ve gerçeklik algısı nesnel değildir. Postmodernistler her şeye öznel ve çoğulcu perspektiften bakmaktadırlar. Modern dönemde olağandışı olaylara itibar edilmemekte ve metafizik adı altında reddedilmekteydi. Postmodern dönem ise olağan olaylar kadar olağandışı olaylara da sahip çıkmaktadır. Aynı hikâyede anlatıcının babaannesinin yılanla konuşması ve komşuları Nermin'in kuyu ile söyleşmesi de bu gerçeklik algısının bir yansımasıdır:

“Var tabii, bir de kuyusu var! Hem de konuşan bir kuyuymuş bu! Biliyor musun babaanne, kuyu her şeyi anlatıyormuş ona. Uğultulu bir sesi varmış. Bir de yılanlar varmış... bir sürü ölü yılan! Yılanlar kuyuya düşünce boğuluyormuş. Esmâ ölü yılanları kuyudan çıkarıp gömüyormuş sonra. Kuyu her şeyi söylüyormuş ona!.. Ölen yılanların son sözlerini bile!” (Kaygusuz, 2017, s. 23).

2.6. Büyülü Gerçeklik

Yirminci yüzyılın başlarında Latin Amerika’da ortaya çıkan roman akımının adıdır. Terimi ilk kez 1925 yılında Alman resim eleştirmeni Franz Roh, yeni bir resim anlayışını nitelendirmek için kullanmıştır. Latin Amerika halkı etnik, mitolojik ve inançsal değerlerini günlük hayatın içine sindirmiş bir toplumdur. Mitlerinde ve inançlarında yer alan olağanüstülükler ile günlük hayatlarındaki gerçekliği kaynaştırıp yaşamlarına uygulamışlardır. Büyülü gerçekçilik de bu kaynaşmanın bir ürünüdür (Sazyek, 2021, s. 83-84).

Ayfer Teker Garcia, *Latin Amerika Edebiyatı’nda Büyülü Gerçekçilik* adlı kitabında konuya ilişkin geniş açıklamalarda bulunmuştur:

“Büyülü Gerçekçilikte nesnel gerçekliğin içinde yer alan figür/olay/nesne gizemli bir ortamın, mistik bir atmosferin içinde işlenir. Yazar, okuyucuda yadırgayıcı bir tutum uyandırmak için figürlerin ve nesnelerin olağan biçim, kimlik veya kişiliklerini bozar ve bunları yaparken de mantıklı bir açıklama yapma gereği duymaz” (Garcia, 2010, s. 32).

Büyülü gerçekçiliğin olduğu metinlerde çift katmanlı bir içerik söz konusudur. Nasıl ki Latin Amerika halkı inançlarındaki olağanüstülükleri hayatın gerçeklerinin içine

sindirdilerse Büyülü gerçekliğin olduğu eserlerde de olağanüstülükler ve gerçeklik iç içedir. Eserde olağanüstü durumlar, nesneler veya figürler gerçekmiş gibi aktarılır. Metinlerdeki çift katmanlılık sadece içerikle de sınırlı değildir, aynı zamanda okuyucuda uyanan duygularda da bir ikilik söz konusudur. Olağan olanla olağanüstü olanın iç içe aktarılması ya da bazen birbirlerinin yerine kullanılması bir paradoksa yol açmaktadır. Okuyucu bu paradoksta olağan ile olağanüstü olan arasında ayırım yapmakta zorlanır.

Büyülü gerçekçi eserlerde yazar masal, destan, efsane, halk hikâyeleri ve mitolojik öğelerden ve bunların büyüğü dünyalarından yararlanmaktadır. Örneğin zaman ve mekân konusunda belirsizlikler vardır. Gerçek ve gerçekdışı öğeler bir aradadır. Büyülü Gerçekçi eserlerde imge, sembol, abartı, ironi ve paradoksla yaratılmış metafizik bir evren söz konusudur.

Bazı yönleriyle büyüğü gerçekçilik, fantastik tür ile karıştırılmaktadır. Oysa aralarında iki önemli fark vardır. Bunlardan biri büyüğü gerçekçi eserlerdeki kişiler ve olaylar her ne kadar olağanüstü özellik taşırsalar da olağanın içinde kabul edilirler ama fantastik türde olağanüstülüklerin nedenleri üzerine odaklanılır. Büyülü gerçekçilikte okura nesnel gerçekliğin dönüştürülmüş hali sunulurken fantastik türde okuyucu da huzursuzluk uyandıran tuhaflıklar irdelenir. İkinci fark ise büyüğü gerçekçilikte gerçek dünyaya ait olaylar ve kişiler değiştirilerek aktarılır ve bu aktarımdaki amaçlardan biri de sosyo-politik bağlamı etkin bir eleştiri aracı olarak kullanmaktır. Fantastik türde ise sanal bir âlem oluşturulur ve eleştiri amacı güdülmez (Garcia, 2010, s. 58-60).

Büyülü gerçekçilik tekniğinde, biraz önce de değinildi gibi nesnel gerçekliğin içine kurgusal öğeler katılmaktadır. *Yere Düşen Dualar* romanının hem birinci hem de ikinci bölümünde gerek mekân gerek zaman gerekse de kişiler aracılığıyla büyüğü gerçekçilik tekniği görülmektedir. Hatta Sema Kaygusuz, romanının bir bölümünde inanışlardaki gerçeklik ve hayal karışımını da açıklamaktadır: “Bütün inançların bir kökeni vardır ne de olsa. Her mitsel gerçekliğin ucu bir tanrıya, her tanrı bir kahramana, her kahraman adsız bir insana uzanır. İstese de uyduramaz insan. Bu dünya, yerkağının gerçekliğiyle sınırlı bir hayal yeridir. Kurgulamaya cezalıların cehennemi...” (Kaygusuz, 2014, s. 103).

Romanın birinci bölümün başkahramanı Leylan, aslında herkesin hayatında olabilecek ya da bir yerde tanışılabilir bir kadın karakterdir. Fakat Leylan kendini tasvir ettiği bazı yerlerde sözcüklerden ve söylentilerden yaratıldığını vurgulayarak varlığına kurgusal bir hava katmaktadır:

“Hakkımda çıkan söylentiler olmasa ne yapardım bilmiyorum. Saçımdan tırnağıma bütün görünüşüm, ada halkının dizginsiz hayal gücünün eseridir. Alabildiğine kısalan sözümü, dediğimi yalanlayan abartılı beden dilimi, hepsinden öte, muğlak bir zaman diliminden şimdiki zamanın perdesine düşen karaltımı tümüyle onlara borçluyum. Beni burada sözcük sözcük, santim santim yarattılar” (Kaygusuz, 2014, s. 11).

Romanın ikinci bölümünde ise Yaşur, sol gözü olmadan dünyaya gelmiş engelli bir çocuktur. Fakat Yaşur’un olağanüstü bir durumu vardır, bazı anlarda ruhu bedeninden ayrılmaktadır. Bu nokta da masalsı bir özellik, nesnel gerçekliği olabilecek bir kişiye atfedilmiştir. Romanda Yaşur’un ruhunun bedeninden ayrılışı şöyle betimlenmektedir:

“Düşünmenin kesintiye uğradığı ya da düşünmeye gücünün yetmediği bir anda bilinçsizce kendinden yükseliyor, kırk yıl çile dolduran bir dervişin erişmeyi düşlediği aralıkta aşağıda olanları izliyordu. Bunun kendiliğinden gelişen bir ruh kaçamağı olduğunu bilseydi, geri dönememekten, beyazın bitimsiz koridorlarında sürüklenmekten korkardı kuşkusuz” (Kaygusuz, 2014, s. 142).

Romanda büyümlü gerçekçiliği oluşturan diğer unsurlar da fal, hurafe ve inanışlardır. Birinci bölümde Leylan adadaki söylentiler ve söylentilerin inanışa evrilmesi hakkında şunları söylemektedir: “Kendiliğinden oluveren bir şey gündelik yaşamları aksatmayagörsün, ürpertiyle karşılanan bir şaşırtmacaya dönüşüverir. Elbette, hayatımızı derinden etkileyen trajik olaylardan öte ansızın beliren küçük şeyler de vardır. Ve bu küçük şeylerin ardından gelişen büyük inanışlar...” (Kaygusuz, 2014, s. 20).

Romanın ikinci bölümünde de Çingenelerin bir inancına dair açıklamalar bulunmaktadır:

“Bizim burada, adalı Çingeneler alın kemiği altında bir koruyucu ruh taşıdıklarına inanırlar. Birçoğunun birer Butyakengosu vardır. Kökeni Hindu-Racasthanca'ya dayanan Çingenece'de Butyakengo "çok gözlü" anlamına geliyor. Butyakengo'nun gözleri Artemis'in memeleri denli fazla! İçine girdikleri Çingene'yi yaklaşan tehlikelere karşı uyararak, salt gözden, göz içinde gözlerden oluşmuş uzgörülü bir iris” (Kaygusuz, 2014, s. 103).

Yüzünde Bir Yer romanı büyülu gerçekçiliğin birçok ögesini barındırmaktadır. Hızır motifi üzerinden incelemeye başlarsak karşımıza çıkan ilk büyülu gerçekçilik unsuru inançların gündelik işlerle birleşmesidir. Nasıl ki Latin Amerika halkı inançlarını ve mitsel düşüncelerini gündelik hayatlarının içine sindirmişse romanda da Bese ve Dersimliler, Hızır'ı gündelik hayatının bir parçası haline getirmiştir. Bese'nin kapıya gelen dilenciye Hızır muamelesi yapıp ona hizmet etmesi, ambardaki eksilen yiyeceklerin Hızır tarafından yerine konulacağına inanması, Dersimlilerin Hızır ayında gece dışarı bakmamaları ve Hızır için hazırlık yapmaları gibi olaylar inancın hayatla bütünleşmesinden kaynaklanmaktadır. Genç kadının, Zülfü ve Sırma'nın evinde yaşadığı olay da bu duruma bir örnektir:

“Geldiğinin dördüncü günü, yeni evli çift Sırma ile Zülfü'nün evinde kaldığın gece, acayip bir gürültüyle uyandın. Sanki bir topluluk kâh neşe içinde güle oynaya, kâh acı dolu iniltiler çıkararak, her nevi insan sesini barındıran tuhaf bir duygu yoğunluğu içinde köyün aşağısına doğru ilerliyordu. Yataktan fırlayıp pencereden dışarı baktın. Kar örtüsüyle aydınlanan beyaz gecede hiçbir şey göremedin. Sonra bir el hafifçe dokundu omzuna. Korkuyla çığlık attın. Sırma "şşşt" diye susturdu seni, erik yeşili gözleri kocamandı. "Sakın dışarı bakma" dedi. Korkudan bacakların uyuşmuştu. "Bu sesler" dedin, "nereden geliyor?" Sırma son derece olağan bir durumu açıklarcasına Hızır ayı içinde bulunduklarını, bütün cinlerin ve perilerin Hızır'ı yâd etmek için Yılan Dağı'na gitmek üzere toplandıklarını anlattı. Gece vakti onlar tarafından fark edilsen, uzaklara götürülüp dağlarda kaybolabilirdin” (Kaygusuz, 2021, s. 69).

Masal, efsane, destan gibi halk anlatılardan sıkça yararlanan yazarlar, büyülu gerçekçiliği oluştururken bu metinlerdeki olağanüstülükleri kendi metinlerine uygularlar. Romanda da Hızır zamanlar ve mekânlar arasında rahatça gezebilmektedir. Nitekim romanda da bu yönüyle şöyle tasvir edilmektedir:

“Doğu’nun ölümsüzdü Hızır. Zamana ağ kuran birisi. Yüreğin atmaya yetmediği, umudun tükenmeye başladığı anları kollayan, uzaktan bakan bir çift gözdü. Ne veliydi, ne peygamber, ne melek, ne tam anlamıyla bilge, ne de tanrı, öte yandan bunların hepsiydi. Ortaya çıkmak için çoğun yoksulluğun insanın canını okuduğu zor zamanları, ölümün kol gezdiği meydanları seçiyordu” (Kaygusuz, 2021, s. 123).

Romanda zaman ve mekân arasında rahatça dolaşabilen tek kişi Hızır değildir. Anlatıcı da genç kadının hem yaşadıklarını ve hissettiklerini bilmektedir hem de onun doğumundan önce oluşmaya başlayan belleğine de hâkimdir. Anlatıcı bunu şöyle açıklamıştır:

“Benliğinin en mahrem parçası bende duruyor. O çetrefil duyguyu emanet alalı beri gözümü gözünden ayırmadım. Tarihi bir sır yüzüne nakşedilmiş senin. Seni doğuran anne, seni düşleyen baba henüz dünyada yokken, atalarının çizdiği kederli bir sima, tenden tene geçen yakıcı bir ağıtın son defteri olmuşsun” (Kaygusuz, 2021, s. 11).

Romandaki bir diğer önemli motif olan incir motifi incelendiğinde de kadınla özdeşleştirildiği görülmektedir. Romanda doğa ve insan arasındaki sıkı bağ, kadın ve incir arasındaki bağ özelinde işlenmiştir. Halk kültüründe yer alan bazı inanışlar da bu bağ ile anlatılmaktadır. Anlatıcı, genç kadına önce kadın ve incir arasındaki sıkı bağı açıklamaktadır:

“Belki de bu yüzden bakirelerle gebe kadınları incir ağacına yaklaştırmadılar. Cinsellikten uzak durmaları için... Ne ki, evlilikdışı gebe kalmış kadınların rahmindeki cenini söküp almak yine incire düşmüştür. Yalnızca kocakarıların bildiği bir sırdı bu. Kocakarı, ağaçtan kestiği taze sürgünlerden birini gebe kadının rahmine sokup kurcalayarak düşük yapmasını sağlardı. Kadının canını çıkarmadan rahim zarını dölyatağından kazımak o günlerde sihir sayıldığından incir ağacının yaratıcı ve yok edici gücü dilden dile yayılmaya başladı. Derler ki, incir dalıyla çocuk düşüren kadın bir daha asla incir yememeli. Kendi kaybının baş döndürücü lezzetiyle zehirlenmesin diye” (Kaygusuz, 2021, s. 20).

Anlatıcı daha sonra Zevraki adında bir incir ağacı olan genç kadına, ağacıyla arasındaki benzerliği şu sözlerle anımsatmaktadır:

“Senin Zevrakinin meyve vermiyor olmasına aslında hiç şaşmamalı. Gizil bir uyum var aranızda. Şöyle yukarıdan bakınca yarattığınız geometrik bütünlüğü kolaylıkla görebiliyorum. Senden dolanınca Zevraki'ye, Zevraki'den dolanınca sana varan kıvrımlı bir şekil oluşturunuz. Uzayda devinen sarmal bir kabukta birinin sedefli iç yüzeyi, diğerinin kalkerli dış yüzeyisiniz birbirinizin. Hayvanınız sizi terk etmiş” (Kaygusuz, 2021, s. 41).

İncir sadece kadınla özdeşleşen bir meyve de değildir. O, aynı zamanda bir şifa aracıdır: “Ellerinde siğiller çıkan insanları ham incirin sütüyle iyileştirmesi, incir yaprağıyla yaptığı macunlarla ufunetli yaraları kurutması, istemeden hamile kalan kadınları incir dalıyla kürtaj etmesi, Eliha'nın bozulma çağının başlangıcıdır. İncirden bir uygarlık kurmuştu çünkü,” (Kaygusuz, 2021, s. 36).

Büyülü gerçekçilik çoğunlukla halk hikâyelerinden, masallardan, destanlardan, efsanelerden ve mitolojiden beslenmektedir. Sema Kaygusuz diğer eserlerinde olduğu gibi bu eserinde de sözü edilen edebi türlerden yararlanmıştır. Örneğin genç kadın Dersim'e gittiğinde Munzur efsanesini dinlemiştir. Bu efsane aynı zamanda Firik Dede'nin gündelik hayatında da önemli bir yere sahiptir:

“Munzur'un yitiminden kaç bin yıl sonra, aynı yerde Firik Dede duruyordu şimdi. Onu seyrederken imgesi nehir olan bir çobanla buluşmuş olabileceğini aklına bile getirmedin. Suskunluğa kilitli acılı bir babanın, çağiltılı bir nehir eşliğinde kendi kalbiyle konuştuğunu düşündün. Haklıydın da. Efsane dediğin topluluğun ruhunu ayakta tutan söylemsel bir omur değildi yalnızca, Firik Dede'nin şu lanetli dünyada sığındığı tek avuntu, zalimliğe sırtını dönmesini sağlayan içsel kiblesiydi” (Kaygusuz, 2021, s. 76).

Büyülü gerçekçiliğin olduğu eserlerde fal bakmak gibi olaylara sıklıkla rastlanmaktadır. Romanda da Melkidesek'in, incir yaprağına Aramca Eliha yazıp kurutması ve bu kurumuş yapraktan Eliha'nın geçmişini öğrenmesi romanda büyülü gerçekçiliği oluşturan bir olaydır:

“Melkisedek Eliha'nın gönülsüzlüğünden günbegün büyüleniyor, onu ele geçiremediği her gün için İbrahim'in tanrısından yardım istiyordu. Baktı ki zorbalıkla olmuyor, gelişinin doksanıncı gününde incir ağacından bir yaprak kopardı. Üstüne Aramca Eliha yazıp yaprağı kurumaya bıraktı. Yaprak kuruyup ufalandıkça kalın damarlı yüzeyinde Eliha'ya dair bir biçim oluşmaya başladı. Melkisedek Eliha'yı karşısına oturtup incir falına baktı onun. Gördüğü geçmişe kendi bile katlanamadı” (Kaygusuz, 2021, s. 31-32).

Örneklerden de görüldüğü üzere inanışların gündük hayatın içinde kullanılması, eserde mitoloji ve halk anlatılarının yer alması, doğayla kurulan sıkı bağ, zaman ve mekânın değişkenlik göstermesi, olağan ve olağanüstü öğelerin birlikte kullanılması ve bütün bunların karakterler üzerindeki etkisinin anlatılması ile *YBY* romanında büyülu gerçekçilik oluşturulmuştur.

Barbarın Kahkahası romanında büyülu gerçekçilik unsurları yazarın diğer romanlarında olduğu kadar belirgin değildir. Bu romanında doğaüstü olaylara rastlanmaz fakat Latin Amerika halkının inançlarını günlük hayatlarına dâhil etmeleri Simin karakteri üzerinden anlatılmıştır. Simin, tıp tarihçisi ve deontologtur. Romanda *Fesatlığın Ehlileştirilmesi Üzerine, Teessüf Reçetesi ve Tenezzül Makamı* bölümlerinde motelde gördüğü ve dikkatini çeken kişiler üzerinden eskiden kullanılan bazı tedavi yöntemlerini anlatmaktadır. Doğa ve insan psikolojisinin iç içe geçtiği notlar yazan Simin, gözlemlerinden çıkardığı sonuçlarla tedavi yöntemi de önermektedir:

“Eda Hanıma gelince, onu böyle bir çerçeve içinde izah etmek elbette haksızlık olur. Ne var ki kendisini çepeçevre saran daimi hezimet duygusundan, yerli yersiz teessüf etmekten bir an önce sıyrılmak istiyorsa eğer, kalbinde taşıdığı boşluğu parsa toplar gibi takdir toplamakla dolduramayacağını bilmesi, her gece uyurken başını zihnindeki kahramanların göğsüne koyması, bol bol su içmesi muhakkak işe yarayacaktır. Bilhassa bu akşam asma yaprağına sarılmış sardalye yerse, yarına hiçbir şeyciği kalmaz” (Kaygusuz, 2022, s. 62).

Yazarın tek tiyatro metni olan ***Sultan ve Şair***'de de büyülu gerçekçilik öğelerine rastlanmaktadır. Ancak bu kullanım doğrudan Latin Amerika'daki büyülu gerçekçilik örneklerinden farklıdır. *Sultan ve Şair*'de günlük hayat ile inançların birleşiminden doğan büyülu gerçekçilik anlayışından çok gerçek ile hayalin, fiziksel olanla metafizik

olanın karışımından doğan bir büyümlü gerçekçilik anlayışı vardır. Yazar tarihi olayların izlerini günümüze yansıtarak gerçeklik-hayal çizgisini silikleştirmiştir. Sultanların geçmişten günümüze yolculuk etmesi, yaşadıkları dönemde öldürdükleri şairleri günümüzde araması ve geçmişin hesabını bugün sormaları, zaman ve mekânın kırılması gibi unsurlar metindeki büyümlü gerçekçiliği oluşturmaktadır.

Oyunun dördüncü perdesinde yarı baygın halde yerde yatan Yüksel Sorgun'a yardım etmeye bir genç gelmektedir. Yüksel Sorgun bu gence, senin baban II. Murat'tı ve sen Fatih Sultan Mehmet'sin demiştir. Genç ilk başta Sorgun'un bu tavrını onun yarı baygın haline yormuştur. Kısa bir süre sonra ise Fatih kimliğini kabul etmiş ve bir sultan gibi konuşmaya başlamıştır. Şair ise gencin kimlik değişimi karşısında şaşırmıştır. Bu noktada hem şairin, sanki kendisi gence "sen Fatih Sultan Mehmet'sin" dememiş gibi davranması hem de gencin birden kimlik değiştirmesi ile gerçek ile hayal arasındaki çizgi muğlaklaşmıştır.

Karaduygun anlatısında günlük hayatla mitolojinin örtüşmesi, gerçekliğin bozulması, yer yer doğanın insanla bütünleştirilmesi, zaman ve mekânın çizgisel ilerlememesi gibi unsurlar ile büyümlü gerçekçilik oluşturulmuştur. Sema Kaygusuz, tarihi olay ve kişilerde gerçekliğe önem verdiği kadar mitolojiye ve doğaüstü varlıklara da önem veren bir yazardır. *Karaduygun*'da da mitolojik kişi olarak Gılgamış'ı ön plana çıkarmıştır:

"Sözgelimi Gılgamış diye biri vardı. Üç ısırıkta çekirdeklerini ele veren bir elma kadcıktı o zamanlar. İki ısırığı tanrı, bir ısırığı insan bu uykusuz hükümdar, davulunu dannga da dan dan... dannga da dan dan... vura vura Uruk şehrini yer gök uyandırırken, alazlı bir tutkuyla karanlığa sorular sorardı. Dannga da dan dan çınlayan karakteristik bir uyanıklıktı onunki. Bir fersah şehir, bir fersah palmye bahçeleri, iki fersah ova, bir fersah Uruk'un dışına taşan açık alan, sonra rüzgâr, otların hışırtısı, yıldız izi, dibi-ne kadar hisseden beden, hiçbir şeyi bilemeyeşin sancısı, uçsuz kâinat... dannga da dan dan!" (Kaygusuz, 2016, s. 11).

Gılgamış'ın uykusuzluğunu Birhan Keskin'in ruh haliyle ve uykusuzluğuyla özdeşleştiren yazar alegorik bir anlatım yaratmıştır:

"Nasıl ki Gılgamış, yatağına alışamayan bir sürgün gibi Uruk'u ve ötesini baştanbaşa katediyorsa, Birhan da kültürle doğa, toprakla duvar arası bir yerde,

iki dünya içinde yazıyordu geceyi. Şiirin koygun karanlığa saldıran ışığı, göktaşlarını matlaştırıyordu. Bazen yazmıyor, yazmadığını gizliden gizliye yazmaktan usanıyordu. Gece basan tutkularla peyda olan kelimeleri ararken, geçip giden zamanı elinde tutamamanın hüznüyle boş işlerle oyalanıyordu. Ne ki günün ilk ışıklarında müezzinin ilk nefeste çatlak çıkan sesiyle, uykusuzluk birdenbire sıradanlaşıyor, bir damla canın boyun eğişiyle uykuya çekiliyordu. Uyumazdan önce ne tanrıydı, ne de ölümlü. Sadece uykuluydu” (Kaygusuz, 2016, s. 12).

Eserde gerçekliğin bozulması sembolik ifadelerin kullanımı, üstkurmaca yoluyla gerçek-kurmaca ilişkisinin belirginleştirilmesi, olay örgünün karmaşıklığı gibi unsurlarla sağlanmıştır. Latin Amerika halkının günlük hayatlarında gerçek ile hayali birbirine karıştırarak gerçekliği bozmaları gibi *Karaduygun*’daki gerçekliğin bozulması da büyülü gerçekçilik anlayışının bir sonucudur. Sema Kaygusuz, yer yer rüya ya da hayal yolu ile gerçekliği ters yüz etmiştir. Örneğin II. Bölümde bir rüyadan esinlenmiş ve köpek çağına girdiğini söylemiştir:

“Bir gün, şafak sökmeden daha, hırlamalarla havlamaların bir-birine karıştığı bir dalaşmaya uyandım. Köpek seslerine rağmen niyeysel ilk aklıma düşen Bahçıvan oldu. Bütün kesik havlamalar harfiyen Bahçıvan'a dairdi. Hangi akla hizmet bilmiyorum, evden çıkıp seslere doğru yürümeye başladım. Doğan güneş, batan ay birbirine karışmıştı. İki değişik ışıla aydınlanıyordu yollar. Sese vardığımda ağzım açık kalakaldım. Gördüklerim yüzünden bir bahçıvanın Köpek Çağı'na girdim o sabah. O günden sonra uzun süre hiç uyuyamadım. Sesin kendisi ile imgesi birbirinden bölünmüş, Bahçıvan'dan geriye yalnızca köpekler kalmıştı” (Kaygusuz, 2016, s. 24-25).

Büyülü gerçekçiliğin özelliklerinden biri de doğa ve insanın kurduğu mistik ilişkidir. Eserde doğayla insanın olağanüstü bütünleşmesi eleştirel bir dille anlatılmıştır:

“İnsanlar hayvanlarla tarihin hiçbir döneminde uyuşmamıştır. İnsan milleti nereye baksa sadece kendisini görür. Hayvanların kafasını kendi kafasına geçirir, onların pençelerini bir eldiven gibi kendi ellerine takar. Ben sanat tarihi okuyorum. On üçüncü yüzyıldan kalma bir İbrani kitabında Hezekiel'in kehaneti resmedilmiş. Hayatları boyunca Tevrat'ın buyruklarını izlemiş doğru kişiler, insanlık tarihinin

son sahnesinde bir araya gelmişler. İşin ilginç yanı bu insanların hepsi hayvan başlı. Kimisi aslan, kimisi kartal, eşek, panter...” (Kaygusuz, 2016, s. 39).

Sema Kaygusuz’un hikâye kitaplarında yer yer olağanüstü unsurlara ya da yer yer mitolojik unsurların hayatla birleşimine rastlanmaktadır. Bu unsurlar, olaylar ya da kişiler hikâyelerde olağanmış gibi sunulmaktadır. Nasıl ki Latin Amerika halkı inanç sistemlerinde yer alan mitsel öğeleri günlük hayatlarının içinde olağanlaştırmışsa Sema Kaygusuz da hikâyelerinde aynı yöntemi kullanmıştır. Yazarın dört hikâye kitabında bulunan büyülu gerçekçilik öğeleri şöyle örneklendirilebilir:

Ortadan Yarısından kitabındaki *Çitlembik Yiyen Ölüler* hikâyesinde annesinin mezarında kendi kendine konuşan bir adam vardır. Annesine eski kız arkadaşı Berna hakkındaki hislerini anlattığı sırada annesinden mezarından çıkarak oğlunu azarlamıştır. Adam önce kısa bir şaşkınlık yaşasa da bu durum hemen yok olmuş ve adam gerçekten biriyle konuşuyor gibi davranmaya devam etmiştir. Adamın annesinin mezardan çıkışı şöyle betimlenmiştir:

“Nedense toprağın ısındığını hissediyorum. Sahil kumlarının sıcaklığı var altımda. Bütün mezarların altında cehennem kazanları kaynıyor olabilir mi? Mutlu aşklar Cennette, yarım kalanlar Araf’tadır.

Sa... sa... sanırım küçük bir deprem oluyor.

A...

An... Anne!

Senin ne işin var burada?” (Kaygusuz, 1998, s. 75).

Sandık Lekesi kitabında doğa ile insanın bütünleşmesi inanca dayandırılarak büyülu gerçekçi bir atmosferde işlenmiştir. *Engereğin Oğlu* ve *Yülerzik* böyle hikâyelerdir. *Engereğin Oğlu* hikâyesinde Zilver mutfakta erik kuru su kaynatırken iki yaşındaki oğlu Âzem de bahçeye yakın bir sedirde oturmuş yoğurt yemekteymiş. Bir yılan süzülerek Âzem’e yaklaşmış ve onun yoğurdundan yemeye başlamış. Sessizlikten şüphelenen Zilver, oğlunun yanına gidince Âzem’in bir yılanın başını eliyle sımsıkı tuttuğunu fark

etmiş. Sonra hızla yılanı uzağa fırlatıp Âzem’de ısırık izi aramış. Âzem’in iyi olduğunu anlayınca yılanın yanına gitmiş ve bir insanı defneder gibi yılanı defnetmiş:

“Sonra o ağır ölüyü toparlayıp bahçenin derinliklerine, böğürtlen çalılarına götürdü; güzel manzaralı bir mezar kazdı ona, boylu boyunca sıkıştırmadan yatırdı toprağa. Kendi atasına, biricik anasına nasıl hürmet ederse, işte öyle gömdü onu. Engereğin hakkını yemedi, kim kimin canını aldı, kim kimin canını bağışladı, bunu en iyi Zilver biliyordu” (Kaygusuz, 2015, s. 31).

İnsanın doğayla ve hayvanla bütünleşmesi hemen hemen bütün inançlarda önemli bir yere sahiptir. Latin Amerika halkının inançlarından doğan büyülu gerçekçilik için de durum böyledir. Zilver’in, engereğin Âzem’e zarar vermediğini gördüğünde onun ölüsüne hürmet göstermesi büyülu gerçekçilik bağlamında değerlendirilebilir. *Yülerzik* hikâyesinde de benzer şekilde yülerzik adındaki bitkiye verilen önem insanın doğayla bütünleşmesini göstermektedir:

“Onu bulduğunda, kendini nasıl hissedersen, yülerziği öyle göreceksin. Olur ya o an kıvrak bir merak dolanıyorsa içinde, bitkiyi milim milim inceler, yaprakların kafesli dokularını fark edersin. Daha önce bir bitkiye böylesi yakından bakmadığın için hayıflanır, ondan bir yaprak koparır, çiğner, yeşil acısını korkmadan yutarsın. Belki de o an, yülerziğin küçüklüğü, basitliği karşısında hayal kınıklığına uğrayacak, o güne dek verdiği uğraşlar için yakınacak, kendini yapayalnız hissedeceksin” (Kaygusuz, 2015, s. 60).

Doyma Noktası kitabındaki bazı öykülerde olağanüstü unsurlar olağanmış gibi tasvir edilmiştir. Latin Amerika halkının inançlarını günlük hayatlarına uygularken kullandıkları bu büyülu gerçekçilik yöntemi *Şeftali*, *Yaprak ve Tüy Zamanları* ve *Çatlak Yerler Kuyusu* gibi öykülerde karşımıza çıkmaktadır. Bu öykülerde bitkilerin konuşması, utanması, heyecanlanması ya da rüyaların gerçek çıkması gibi olaylar olağandır. Örneğin *ÇYK* öyküsünde rüyada aksakallı bir dedenin kıza söylediği kuyunun yeri doğrudur ve buradan su çıkmıştır. Genellikle masallarda karşılaşılan bu olağanüstü durum öykü içinde normalleştirilmiştir:

“Suyun yerini biliyordu, dün gece düşünde suyu görmüştü. Dede, peygamberlik düşüyle küstahça alay edildiğini düşünerek hırsıyla çekiştirdi Sedefi. El kadarcık

çocuğun diline düşmeyi kendine yediremedi. Kızgınca toprağın kavruk yüzüne tükürdü, eve dönünce gösteririm ben sana! Yok dedesi, yalan söylüyorsa iki gözü önüne aksın, kır sakallı bir ihtiyar girmiş düşüne, elinde gümüşten bir küreği. Demiş ki, sabah uyanır uyanmaz söyle dedene elindeki çatallı değneği bıraksın” (Kaygusuz, 2023, s. 64).

Sema Kaygusuz’un büyüülü gerçekçilik bakımından yoğun öykü kitaplarından biri ***Esir Sözler Kuyusu***’dur. Yazar bu kitabında, Latin Amerika halkının inançla gündelik hayatı birleştirmesi gibi gerçek hayatta gözlemlediği olay ve kişileri hayal dünyası ile birleştirmiştir. *ESK* kitabında mitolojik, sembolik ve doğaüstü unsurlar sık sık anlatıya sızmıştır ama okuyucu bunun anormalliğini sorgulamaz. Büyülü gerçekçilikte bu olağan bir durumdur. Misal *Yılanlar* öyküsünde kadınların doğum yapabilmek için yılan yumurtasının akını içmeleri, böylece hamile kalmaları ve yılanla benzerlik göstermeleri olağan bir durum gibi anlatılmıştır:

“Kadınların karnı büyüdü. Hem nasıl! Bal aşerdiler, süt ve badem. Acıktıkça döne döne bir şey çıkıyordu boğazlarına. Uzun, kıvrak bir açlıktı içlerinde büyüyen. Gün geçtikçe sessizleşti kadınlar, gitgide büyüdü karınları. Nasıl da kırmızıydı omurgaları, ne esnek, ne tuhaf çizgiler çizdiler evlerine bir çevrimi tamamlamayan. Yüzleri aynalarda pul pul parladı. Kadınların, kemiksi tarihini için için yalanlaması düşünceyle kavranamazdı ve onların yüzünde beliren yılan gözü, çıplak gözle bakılsa bile görülemezdi. Uğrun uğrun yaklaşırlardı onlar, sezdirmeden; ve tek söz etmeden sessizce yuvalarına dönerlerdi. Ham yemişli erkek incirlerin gölgelerindeydiler” (Kaygusuz, 2017, s. 66).

3.2.7. Oyun Kavramı

TDK’ye göre oyun “vakit geçirmeye yarayan belli kuralları olan eğlence” (TDK, 1998, s. 1711) anlamına gelmektedir ve içinde “şaşırtmaca, taklit, temsil, hüner, hile” gibi anlamları da barındırmaktadır. Oyun kavramının kökenleri neredeyse insanlık tarihiyle yaşıttır. İnsan var olduğu dönemler boyunca çeşitli yöntemlerle oyun kavramını yaşatmışlardır. Bazı Hindu yaratılış anlatılarında insan Tanrının kuklasıdır, dünya bir sahnedir ve hayat ise oyunun kendisidir. Antik Yunan filozofu Platon’da oyun ile ilgili benzer düşüncelere sahiptir. Nilgün Toker Kılınç, makalesinde Platon’un oyuna bakış açısından şöyle bahseder: “O halde Platon’da oyun, bir ruh ve beden durumuna

sokmanın aracıdır, bir duygu ve eylemi taşıyacak bir biçime sokmanın ortamıdır. Oyun, yurttaşın yaratılıştan eğilimli olduğu işlevi mükemmellik ereğine uygun olarak yerine getirmesini sağlayacak bir biçimlendirme sürecidir.” (Toker Kılınç, 2005, s. 11).

Oyun kavramı insan hayatının içinde olduğu kadar kurmaca dünyanın da içinde de oldukça büyük bir yer kaplamaktadır. İster klasik ister modern isterse de postmodern yapıtlar olsun bünyesinde mutlaka ufak da olsa bir oyun barındırır. Klasik ve modern dönemlerde rasyonel düşünce hâkim olduğu için hayatın kavranışı da ciddidir. Özellikle modern dönemde insanlar bilim adamlarının ağzından çıkacak sözlere yoğunlaşmıştır. Her şeyin bilime indirgendiği bir dönemde edebiyat metinlerindeki oyun da ciddi bir şekilde ve minimum düzeyde kendine yer bulur. Postmodern döneme gelindiğinde ise hayatın kavranışı tamamen oyundan ibarettir. Hayat ciddiliği ve derinliği olmayan, temel amacı haz almak olan, gerçekliğin ve sanalın karışımından oluşan bir oyundur.

Postmodern düşünce sistemindeki oyun kavramının edebiyata yansımaları, kavramın hayata yansımalarından çok da farklı değildir. Nasıl ki postmodern hayatta her şey bir oyundan ibarettir ve amaç haz almaktır, postmodern edebiyatta da her şey oyundan ibarettir. İsmet Emre, postmodern anlayışta oyun kavramına neden önem verildiğini şöyle açıklamıştır:

“Oyun hem gerçek hem değildir. Vardır, her yeredir ancak gerçek olarak hiçbir zaman kabul edilmez. Aynı zamanda, içinde gerçeğe taban tabana zıt bir özü de barındırmaktadır. Belki bu bilinçaltıyla, postmodern düşünce, modernin ürettiği hiçbir değer üretimini gerçek addetmediği için de “sınımlanabilecek” tek alan olarak gözükmektedir. Postmodern metin modernin yarattığı gerçeğin ruhunu ortadan kaldırmak için de oyun kavramından yararlanır” (Emre, 2022, s. 108).

Postmodern anlayıştaki oyun kavramının ortaya çıkmasında Bakhtin’in diyalogsallaştırma/karnavallaştırma ve Derrida’nın yapıbozumculuk anlayışlarının etkisine dikkat çeken Yıldız Ecevit, kavramın bir diğer yönü olan eğlenceye de parmak basar. Ona göre oyunun pragmatik yönünün dışında bir de eğlence yönü vardır:

“Postmodern yazar seçkin değil; sanatsal bağlamda pek de seçkin sayılmayacak trival/eğlence özellikli edebiyat türlerine rahatlıkla el atar; popülist diye damgalanmaktan korkmaz; okurun metinden zevk alması için, bilinçli

olarak eğlendirici/sürükleyici görünümlü öğelerle doldurur... Bu yaklaşım kimi anlatıda metin aracılığıyla okurla oynanan bilmecemsi/bulmacamsı bir oyuna dönüşürken, çoğu yazar eğlendirici bir konu aracılığıyla bunu yapar” (Ecevit, 2016, s. 73-74).

Wittgenstein, dil üzerine yaptığı incelemelerde söylemin etkileri üzerine yoğunlaşarak her söylemin bir dil oyunu olduğuna vurgu yapıyor. Lyotard ise Wittgenstein’in görüşlerinden hareketle postmodern anlayıştaki dil oyunları üzerine üç gözlemde bulunuyor:

“Birincisi, kuralları kendi başlarına onların meşruiyetleri dernek olmayıp oyuncular arasında açık veya zımni bir sözleşmenin konusunu teşkil ediyorlar (tabii bu, oyuncular tarafından uyduruldukları anlamına gelmiyor). İkincisi, kural olmazsa oyun da olmuyor, bir kuralda yapılan en küçük değişiklik bile oyunun tüm rnahiyetini değiştiriyor ve kurallara uymayan bir "hamle" ya da bir söylem, onların belirlediği oyuna ait olmuyor. Üçüncü gözlem de söz arasında anılmış oldu: Her söylem bir oyunda yapılan bir "hamle" olmak zorunda” (Lyotard, 2014, s. 25-26).

Postmodern eserin varoluşu sebebi, yazılma süreci, gerçeklikle ilişkisi, teması, içeriği, dili ve üslubu, kişileri, zamanı ve mekânı, yazarı ile okuru arasındaki ilişki gibi bütün özellikleri oyundan ibarettir. Bu oyun sayesinde okur metinden kopamaz ve sürekli bir şeylerin izini sürmesi gerekir. Bu da postmodern anlayışın fazlaca önemseydiği haz almaya ve birden fazla yorumun oluşmasına (çoğulculuğa) katkı sağlar. Metinlerde oyunun oluşturulmasında teknik yöntem olarak montaj, pastiş vb. uygulamalar kullanılır.

Postmodern yazarlar için oyun bir araç değil amaçtır. Dolayısıyla onlar için eseri oluşturan her şey bu oyun için bir araç haline gelmektedir. Sema Kaygusuz’un **Yere Düşen Dualar** romanı incelendiğinde de bu durum net bir biçimde gözlemlenebilmektedir. Romanın adında postmodernizmin kuralsızlık söyleminin etkileri görülmektedir. Semavi dinlerde tanrının yüceliğine inanıldığı için gökyüzüne doğru dua edilir. Romanda ise karakterler genellikle yalnız, bunalımlı ve hem topluma

hem de kendilerine yabancılaşmış bir ruh halindedirler. Yazar da burada bir oyunu yaparak duaların yere düştüğünü belirtmek istemiştir.

Sema Kaygusuz, romanının genel kurgusunda hem roman türünün, hem de hikâye, şiir, masal gibi diğer edebi türlerin özelliklerinden bir arada yararlanmıştır. Romanın içine yer yer ağıt, hikâye ve masal yerleştiren yazar, bunları romanında sadece biçim olarak değil içerik ve dil unsuru olarak da kullanmıştır.

Romanın ikinci bölümü, birinci bölümünün başkahramanı Leylan tarafından anlatılan bir hikâyedir. Bu hikâye başlamadan önce Uğur Aktaş'ın bir şiiri okuyucuya sunulmuştur. İkinci bölüm boyunca yer yer karşımıza Yaşur'un söylediği ağıtlar çıkmaktadır. Ayrıca birinci bölüm ve ikinci bölüm arasındaki bağlantı sadece Leylan'ın ikinci bölümdeki hikâyeyi anlatmasından ibaret değildir. Birinci bölümde yer alan birçok olay ve kişi ikinci bölümde şekil değiştirmiş olarak karşımıza çıkmaktadır. Örneğin birinci bölümde Leylan, Çingene mitolojisindeki Kessali inancına ve Latife Keşal'e dair ufak bir bilgi verir ve bu bilgiler romanın ikinci bölümünde Vali Kessali'nin hayat hikâyesinde karşımıza çıkar:

“Transilvanya'daki atalarından miras kalan soyadı, intikamcı bir Çingene perisinin dulluğa prangalı yazgısını sürdürmekle beraber, Latife'nin söz söyleme yeteneğiyle birleşerek, adanın bayağı dedikodularına efsanevî bir nitelik katan gösterişli bir kahraman yapmıştı onu. Latife Keşal, Çingene mitolojisindeki Kessali gibi hayatlarımızı sise boğmuş, su damlacıklarıyla ıpslak, hayale doymuş başka bir hayat koymuştu önümüze” (Kaygusuz, 2014, s. 80).

Birinci ve ikinci bölüm arasındaki diğer benzerlikler ise kişilerdir. Birinci bölümde Leylan'ın babası olarak karşımıza çıkan kişi ikinci bölümde Yaşur olarak karşımıza çıkmaktadır. Her iki karakter de babalarını erken yaşta kaybetmiş, anneleri tarafından sevilmemiş ve atlarının isimleri ile özdeşleşmişlerdir.

Kutsi Karaca ve Yaşur arasındaki bağlantı dışında, Leyla ile avcı arasında da bağlantı vardır. Nasıl ki avcı Yaşur'u ışikte hasta bulduğunda onu iyileştirmiş ve onda eksik olan sol gözü ona vermiş ise Leylan da babasını yaptığı şarap ile iyileştirmiş ve babasında eksik olan sevgiyi ortaya çıkarmıştır.

Romanda yer alan oyunlardan bazıları da anlatı ve bakış açıları aracılığıyla oluşturulmuştur. Özellikle romanın ikinci bölümünde birden fazla anlatıcı ve bakış açısı yer almaktadır. İkinci bölümü oluşturan temel hikâyeyi Leylan anlatmakta ve gözlemci bakış açısını kullanmaktadır. Yaşur'un babasının ölmeden önce anlattığı hikâyede ise yine gözlemci bakış açısı kullanılmıştır fakat anlatıcı Yaşur'un babasıdır. Bu bölümün yedinci alt başlığında Yaşur'un bedeninden ayrılan ruh konuşmaktadır ve “sen”li bakış açısı kullanılmıştır. Sekizinci bölümde Uğru başından geçenleri ve Yaşur ile yaşadıklarını anlatmaktadır. Aynı şekilde on dördüncü bölümde de Phuvus başından geçenleri ve Yaşur ile yaşadıklarını anlatmaktadır ve bu iki bölümde de kahraman bakış açısı kullanılmıştır. Romanda kullanılan bu çeşitli bakış açılarından bazıları şöyle örneklendirilebilir:

“İnsanlığın en bildik düş kırıklığıdır, yüzün. ucubeliğinden söz etmiyorum, sakın ha! biliyorum işine gelir acınası mahzunun ışıldaklı aylası. sana baktıklarında kıyamasınlar istersin değil mi? ama bu kez seni alçaltacak zalimi bulamayacaksın karşında. ne orman ne hayvan ne de yitirdiğin zaman...” (Kaygusuz, 2014, s. 178).

“Ben Yâşur'u hiç görmedim azizim. Hele sözünü ettiğiniz sağ gözü açık, sol yanı dümdüz biri hiçbir zaman buralara uğramadı. Doğrusunu isterseniz öyle birinin yaşadığına hiç inanmıyorum da” (Kaygusuz, 2014, s. 254).

Yazarın ***Yüzünde Bir Yer*** romanı postmodern oyun kavramı açısından incelendiğinde birçok unsur göze çarpmaktadır. Bunlardan bazıları metinlerarası ilişkiler, gerçek ile kurmaca arasındaki sınırın belirsizliği, zaman ve mekânın parçalı yapısı, belirsiz anlatıcının varlığı, büyük anlatıların farklı aktarılması ve olayların kronolojik sıralamasının bozulması gibi unsurlardır.

Sema Kaygusuz, eserini şekillendirirken mitolojiyi, halk anlatılarını, dini inanışları, tarihi olay ve kişileri referans olarak almıştır. Hz. İbrahim, Hz. İdris, Hz. Süleyman gibi peygamberler; 3. Osman, Fatih Sultan Mehmet, Kanuni Sultan Süleyman gibi padişahlar; ab-ı hayatın aranması ve Hz. İbrahim'in oğlunu kurban etmeye götürmesi gibi tarihi ve dini olaylar bu referans noktalarından bazılarıdır. Romanda metinlerarasılık yoluyla oluşturulan küçük hikâyeler, romanın katmanlı bir anlatımının olmasını sağlamıştır. Örneğin Pers Generali Harpagos'un fethetmeye çalıştığı Ksanthos

ovasıyla ilgili anlatıda savaşmanın mantığına da gönderme vardır. Harpagos askerleriyle birlikte ovaya gittiğinde Ksanthos’lu askerler yenileceklerini anlamışlardır. Bu nedenle bütün halkı bir yere toplayıp ateşe vermişler ve teslim olmaksızın ölmeyi yeğlemişlerdir. Nasıl ki Ksanthoslular için kendini yakmak bir tür kurtuluş yöntemi olduysa diğer savaşlar için de bu geçerlidir. Dünyadaki bütün savaşlar ya Harpagos gibi yeni yerler fethetmeye hevesli birinin eseridir ya da kendini korumaya çalışanların. Oysa her iki durumda da bir katliam gerçekleşir. Savaş kazanılsa dahi binlerce asker ölebilir ama yine de yüzyıllardır savaşmaktan geri durulmaz.

Romandaki oyun unsurlarından biri gerçeklik ile kurmaca arasındaki bağın zayıflatılması ile oluşturulmuştur. Romanın ana karakterinin iç dünyası, unutmama ve hatırlama süreçleriyle sürekli değişmektedir. Anlatıcının, genç kadın hatırlattığı olaylar arasında kadının geçmişte yaşamış olması muhtemel olaylar da vardır ama kadının belleğinde olan ve yaşanması pek de muhtemel olmayan olaylar da anlatılmaktadır. Yaşanması muhtemel olmayan olaylar yazarın hayal dünyasının ürünüdür. Burada gerçek ve kurmaca iç içe geçmektedir. Örneğin kadının bir akşam Yıldız Parkında yürüyüş yapması yaşanmış olabilecek bir olaydır. Fakat Melkisedek’in incir yaprağından Eliha’nın hayat hikâyesini öğrenmesi olası bir olay değildir:

“Baktı ki zorbalıkla olmuyor, gelişinin doksanuncu gününde incir ağacından bir yaprak kopardı. Üstüne Aramca Eliha yazıp yaprağı kurumaya bıraktı. Yaprak kuruyup ufalandıkça kalın damarlı yüzeyinde Eliha’ya dair bir biçim oluşmaya başladı. Melkisedek Eliha’yı karşısına oturtup incir falına baktı onun. Gördüğü geçmişe kendi bile katlanamadı” (Kaygusuz, 2021, s. 31-32).

YBY romanındaki parçalı yapı da postmodern oyunun bir unsurudur. Olayların kronolojik sırasının bozulması, zaman ve mekânın parçalanarak anlatılması, çoğulcu bakış açısının etkisiyle hikâyelerde oluşan parçalanmalar vs. romanda bir tür oyun yaratmaktadır. Okuyucu, okuduğu romandaki olaylar arası bağlantıyı ve zaman çizelgesini çözmeye çalışırken bir yandan bu oyunun bir parçası haline gelirken diğer yandan da romandan haz almaktadır. Örneğin “Tüh” başlıklı birinci bölümün 5,7,9,13,14,15 ve 17. alt bölümlerinde Eliha ve Melkisedek ile başlayan Hızır ve Zülkarneyn ile devam eden bir geçmiş anlatılmaktadır. Diğer bölümlerde Bese, Bese’nin hayatına dair olaylar ve genç kadının ruh hali ile incir arasındaki bağlantıdan

bahsedilmektedir. Bölümler arasında zaman geçişini belirten ibarelere pek rastlanmaz. Bu duruma 12. bölümün bitişi ve 13. bölümün başlangıcı örnek verilebilir:

“Azarlayıcı bir tonla onun kim olduğunu sordun babaannene.

“Hızır Peygamber’di” dedi bulaşıkları yıkarken.

İncir ağaçlı ilk bahçenden, babaannenin büyüğü ambarından dışarı fırlatılman bu yanıtla oldu. Buruk gülümsüyordun. Şefkatle sarıldın ona. Dilencilere peygamber muamelesi yapması içini ezmişti (Kaygusuz, 2021, s. 48).

Hızır ile Zülkarneyn’in aynı gece ana rahmine düşmesinin bir anlamı olmalı. İkisi bir araya gelince çift yumurta ikizlerini andırıyorlar. Biri, anası Eliha’nın kadere kemend atarak ele geçirdiği göksel bir kişilik, öbürü ise babasının daima kusur bulacağı bir dünya fatihi. Hızır anasının sökerek aldığı, Zülkarneyn ise babasının verdiği oğul...” (Kaygusuz, 2021, s. 49).

Kaygusuz’un romanında başvuru oyun tekniklerinden biri de dil oyunlarıdır. Yazar roman boyunca kelimelerle oynamış, beklenmedik çağrışımlar ve benzetmeler yapmıştır. Ayrıca romanında sık kullanılmayan 2. çoğul kişi (siz) anlatıcısını kullanmıştır. Örneğin romanın başında anlatıcı, genç kadınla konuşurken ona babaannesi ve Hızır’ı şu betimlemeyle çağrıştırmıştır:

“Yabancılar kapıların ötesindeydiler. Dalgınlığın sınırsız evrenini dolaşmak üzere dolambaçlı koridorların ortasında durmuş, yinelenemeyecek bir yolculuğa çağırıyorlardı seni. Biri buz mavisine çalan bembeyaz saçlarıyla yaşlı bir kadın; öbürü bahar bayramlarının umut dolu masallarından çıkagelen, yüzü silik, kutsal bir adamdı” (Kaygusuz, 2021, s. 12).

Örneklerden de görüldüğü üzere YBY romanı çeşitli biçim, içerik ve dil oyunları ile oluşturulmuş bir romandır. Bu yönüyle de postmodern bir roman olarak değerlendirilmektedir.

Postmodern yazar için her şey bir oyundan ibarettir. Okurun metinden zevk alması için türlü oyunlara başvuran yazar, bunu kimi zaman kişiler kimi zaman olaylar kimi zaman ise dil ve üslup üzerinden yapmaktadır. **Barbarın Kahkahası** romanının adında

başlayan oyun gerek içerik gerekse de biçim olarak birçok unsurda karşımıza çıkmaktadır. Roman boyunca hiçbir karakter kendi özünde yatan barbarlığın farkında değildir. Fakat başkalarının barbar davranışlarını ya da söylemlerini tespit etmekte ve bunlar üzerine eleştiride bulunabilmektedirler. Başkalarının kusurlarını eleştirmekte ve onu küçümsemekte tereddütte bulunmayan insan, kendisine geldiğinde gözlerini kapatır. Kahkahasını başkalarının barbarlıklarında kullanmaktan çekinmez. Sema Kaygusuz da romanın içeriğine dair bir bilgiyi, romanın adında kelime oyunu yaparak okuyucuya sezdirmiştir.

Romanda yer alan oyun unsurlarından biri anlatıcının ve bakış açısının gösterdiği değişikliktir. *Fesatlığın Ehlileştirilmesi Üzerine, Teessüf Reçetesi ve Tenezzül Makamı* bölümlerinde Simin karakterini yazar yapan Sema Kaygusuz, bu bölümlerde gözlemci ve kahraman bakış açılarını tercih etmiştir:

“Bir keresinde gaflete düşüp, Asya'nın çiş reçetelerini yüzme kulübündeki arkadaşlara anlatmışım da, içi kalkmış bir halde dinlemekten kendilerini alamamışlardı. Arı sokmalarından yılan zehirlenmesine, losyon gibi sürmekten yüz maskesine, ufuneti kurutmaktan yanık tedavisine, hatta şeftali lekesini çıkarmaya kadar onlarca formülü huzursuz bir arzuyla pür dikkat dinlemiş, fakat deftere not etmemişlerdi” (Kaygusuz, 2022, s. 125).

Romanın diğer bölümlerinde etkin figür olmayan bir anlatıcı tercih eden yazar, bu bölümlerde ilahî bakış açısı ile olayları anlatmaktadır:

“Çok geçmeden Simin geldi, az sonra Eda'yla Ufuk Simin'in hemen önündeki masaya yerleşti. Açlıktan gözü dönmüştü ikisinin de. Eda Ufuk'un ağzına tereyağlı ballı ekmek veriyor, Ufuk Eda'nın portakal suyuna buz atıyordu. Eda'nın her hareketini ilgiyle izliyordu Ufuk. Başını yana eğip bir gözünü kırparak harı sönmeyen bir arzuyla kur yapmaya devam ediyordu” (Kaygusuz, 2022, s. 50).

Romanda yer yer geçmişteki anılarını anlatan karakterler olayın durağan akışını bozmaktadırlar. Yaşanılan olaylar çerçevesinde geçmiş tecrübelerinden de parçalar anlatarak olayları desteklemekte ya da daha iyi açıklamaktadırlar. Romanda oyun unsurunu oluşturan bir diğer olgu da yazarın biçimde yaptığı değişimlerdir. Örneğin Ozan'ın kaplumbağa yakalayıp geldiği bölümde olaylar dizeler halinde yazılmıştır.

Alikâr ve Selçuk'un konuştukları *Esariler* bölümde de diyaloglar alt alta yazılmamıştır. Selçuk'un konuşmaları sayfanın sağ tarafında yer alırken Alikâr'ın konuşmaları sayfanın sol tarafında gösterilmektedir. Bazı bölümlerde de diyaloglar paragraf şeklinde aktarılarak ve kimin neyi söylediği belirsizleştirilerek hem dilde hem de biçimde oyun yapılmıştır:

“ay ne diyorsun, hepsi mi çişli? ama bu hiç sağlıklı değil! çoluk çocuk mikrop kapacak. bu minderlerin su geçirmez olması lazım, demek ki çokk kalitesizmiş. hemen ayrılalım buradan hanım. Boşanalım bence, beni böyle bir yere getirdiğin için. köpek yapmıştır belki, gece dolanıyordu buralarda. sakın bir yere dokunma çocuğum. aman kimsenin huyu üstüne bulaşmasın” (Kaygusuz, 2022, s. 64).

Örneklerle de açıklandığı üzere yazar, birçok postmodern metinde olduğu gibi bu romanında da çeşitli unsurlar üzerinde oyun oynayarak okuyucuya zevk verme ve onu olayların içine dâhil etmeye çalışmaktadır.

Yazarın romanlarında görülen oyun unsurları tiyatro metninde de karşımıza çıkmaktadır. **Sultan ve Şair** başlıklı tek tiyatro oyununda da çeşitli oyun unsurları gözlemlenmektedir. Metindeki ilk oyun tarihsel figürlerin kurgunun bir parçası haline gelmesidir. Sultan ve şairler tarihsel gerçeklikleriyle birebir örtüşmezler. Şairlerin sultanlar tarafından öldürülmesi tarihi bir gerçekliktir ama her ikisinin de zaman ve mekânda yolculuk yapması ve kılık kıyafet değiştirmesi gerçeklik dışıdır. Örneğin sultan, şairden hesap sormaya gelirken trençkot giymektedir.

“Gök gürültüsüyle sahne yavaşça aydınlanır. Balıkçılar gökyüzüne bakıyorlardır. Bir önceki sahneye göre balıkçılar azalmıştır. Herkes yakasını ilikler, yağmurluklar ortaya çıkar, başlıklar takılır. Şair sıkı sıkıya yakasını ilikler, başına şapkasını takar. Yemlediği oltasını denize fırlatır. Birdenbire yanında Sultan belirir. Ama bu kez üstünde başka bir giysi vardır, çok şık bir trençkot. Seyirci Sultan'ı tanır, fakat Şair onu tanıyamaz” (Kaygusuz, 2013, s. 23).

Tiyatro metnindeki oyun unsurlarından biri geçmiş ve bugünün, gerçek ile hayalin iç içe geçmesinden kaynaklanan katmanlaşmış yapıdır. Sultan geçmişte devrinin bir şairini öldürmüştür. Günümüze yolculuk ederek öldürdüğü şairden bir karışıklığı düzeltmesini istemektedir. Hem zamanın hem de mekânın kırılması ve iç içe geçmesi bir tür oyun

oluşturmuştur. Her sahnede zaman ve mekân değişimi ufak açıklamalarla okuyucuya hissettirilmiştir.

Sahnelerde kimliklerin ve rollerin belirsizleşmesi de oyunun bir parçasıdır. İlk iki sahnede Sultan sahneye girmekte ve şaire kim olduğunu söyleyip tartışma başlatmaktadır. Şair önce durumu kabul etmese de sonra birden sultanın söylediği şairin kimliğine girmektedir. Üstelik son sahnede sultan ve şair rol değiştirmişlerdir. Bu sefer şair, sultana kim olduğunu söylemekte ve tartışma başlatmaktadır. Oyun boyunca şair de sultan da hem güçlü hem de kırılgandır. Karşısındakine hesap sorarken birden kendilerine acır hale gelebilirler. Kimlikler ve roller sürekli bir değişim halindedir.

Oyunda dil sadece bir iletişim aracı olarak değil, bir varoluş sembolü olarak da kullanılmıştır. Sultan genellikle üstünlük kurmaya çalışan bir tavır içerisindeyken şair bir yandan iktidarı tehdit eder diğer yandan da sanat yapar:

“SULTAN- Tanrı senin kesik kafanın içindeki bin yıllık boşluk...”

ŞAİR- Boşluk dediğin sonsuz bir açıklık...

SULTAN- Böyle konuşma Mansur, tekrar öldürürüm yoksa. Yüreğindeki imanı bulana kadar seni lime lime ederim.

ŞAİR- Hay dilim tutulsaydı da senin gibi bir zalimin eline düşmeseydim.

SULTAN- Ben olmasam kim kurban eder, kim kavuştururdu seni ruhundaki öze?”

(Kaygusuz, 2013, s. 30).

Sultanın baskın üslubu ile şairin zarif üslubu oyun boyunca devam etmektedir. Kimin haklı kimin haksız olduğuna dair yapılan tartışmalar hep sonuçsuz kalmıştır. Oyun boyunca devam eden bu sürünceme de postmodern oyunun bir parçasıdır. Yazar karakterler arası hiyerarşi kurmayarak ve tarafsız şekilde her ikisinin de haklı ve haksız taraflarını ortaya koyarak belirsizlik ve çok anlamlılık yaratmıştır. Sonuç olarak bakıldığında *Sultan ve Şair* oyunu, oyun içinde oyun barındırmaktadır. Hem kendisi edebi bir tür olarak oyundur hem de postmodern manada birçok oyun unsuru ile oluşturulmuştur.

Sema Kaygusuz'un anlatı türündeki tek eseri **Karaduygun**'da postmodern oyun kavramı, hem biçimde hem de içerikte kendini etkin bir şekilde hissettirmektedir. Eserin biçimde etkin olarak varlık gösteren oyun, eserin türü ile ilgilidir. Eser iki ayrı bölümden oluşmaktadır. Birinci bölümde yazarın Birhan Keskin ile ilgili duygu ve izlenimleri, kendi anıları ve *Karaduygun*'un yazılma aşamaları anlatılmaktadır. Bu bölümler Roma rakamıyla diğer bölümlerden ayrılmıştır. Eserin ikinci bölümünü ise Sema Kaygusuz tarafından kurgulanan hikâyeler oluşturmaktadır.

Klasik ve modern metinlerde karşılaşılan bölümlerin ayrı ayrı sınıflandırılması ve edebi türlerin birbirinden ayrılması durumu *Karaduygun*'da görülmemektedir. Postmodern bir bakış açısı benimseyen Kaygusuz, eserinde sırasıyla bir bölüm kendi hayatından ve çevresinde gözlemlediği olayları diğer bölümde kurguladığı hikâyeleri anlatmıştır. Fakat bu anılar ve hikâyeler dikkatle incelendiğinde anıların ebedileştirilerek hikâye formatına yaklaştırıldığı, hikâyelerin ise otobiyografik özellik taşıdığı görülmektedir. Kısaca anı ve hikâyeler kendi türlerini kapsayacak şekilde sınıflandırılmadan bir anı bir hikâye şeklinde düzenlenmiştir. Diğer bir açıdan da anılar hikâye, hikâyeler anı özelliği taşımaktadır. Bu nedenle kitabın türü “anlatı” olarak belirlenmiştir. Kitabın edebi türünde görülen bu postmodern oyun, eserin biçimi kadar içeriğinde de etkili olmuştur. Örneğin VI. bölümünün sonunda Yasemin, Birhan Keskin'e Zühal isminde birinin hikâyesini anlatmaya başlamıştır:

“Yasemin bir yandan bir dilim ekmeğe tereyağıyla bal sürüyor, bir yandan hikâyesini anlatıyordu, “Zühal diye bir kız vardı. Alnı daracık, saçları kapkara, Kızı görsen yağ fıçısından çıkmış gibiydi. Saçları o kadar yağlıydı ki anlatamam...” Yasemin hikâyesine ara verip hazırladığı ballı ekmeği ikiye bölerek bir parçasını Birhan'a ikram etti, “Al, sen de ye, boş durma öyle, ne diyordum... bu Zühal sekiz kardeşin beşincisiymiş. Babası öldükten sonra...” ” (Kaygusuz, 2016, s. 85).

VI: bölümden sonra *İki Değişik Lokma* isimli hikâyede Sema Kaygusuz, iki hikâye anlatacağını ve birini duyduğunu diğerini ise uydurduğunu söylemiştir. Kaygusuz'un anlattığı ilk hikâye Zühal ile ilgilidir. Bu hikâyede babası öldükten sonra Zühal'in neler yaşadığını anlatmıştır:

“Babaları ölünce, Zühal’in anası mecburen iki ayrı işte çalışmaya başlamış. Kadıncağız ne yapsın, baktı ki bu ısırma, tırmalama, kafa yarıp merdivenlerden aşağı itmece oyunları babasız bir evde fena halde kontrolden çıkınca, büyük ablayı ve geriye kalan iki delikanlıyı kendine ayırıp Zühal dâhil hepsini akrabalara dağıtmış. Telefonda, iyi kızdır demiş Zühal için. Bilirsin... hayatta sesi çıkmaz. Ev işlerine yardım eder. Yemeğini yer, oturur. Kendi kendini oyalar, Senin iki ufaklığa da göz kulak olur hem. Böylece Zühal, Muğla’dan bir otobüse bindirildiği gibi subay enişte ile öğretmen teyzenin Sarıkamış’taki lojmanına yollanmış” (Kaygusuz, 2016, s. 88).

Eserin anlatı türünde olması eseri oluşturan parçaların da tek bir edebi türe ait olmasına engel olmuştur. Biraz önce de açıklandığı gibi anılar hikâye, hikâyeler ise anı özelliği taşımaktadır. İçerikte yapılan bu postmodern oyunların dışında eserde üstkurmaca, metinlerarasılık, karakterlerin kimlik kaymaları, zaman ve mekânın parçalanması, ironi ve dil oyunu gibi hususlarla da postmodern oyun oluşturulmuştur.

Karaduygun’da bir yandan yazarın metnin içindeki aktif varlığı ile diğer yandan da gerçek-hayal karışımının etkin kullanımı üstkurmaca oluşturulmuştur. Yazar, okuyucusuna sık sık okuduğunun bir kurmaca olduğunu hatırlatmaktadır. Üstkurmaca, yazarın okura “ben bir oyun oynuyorum ve sen de bunun oyun olduğunun farkına var,” demesinin bir başka yoludur. *İki Değişik Lokma* hikâyesinde, hikâyelerden önce yazar okura seslenmektedir:

“Şahsımla olan ilgisi bir yana, gerçekte gayri şahsi anlatılar bunlar. Her acıktığımda ruhuma üşüşen yutma tedirginliğimi saymazsam tabii. Öte yandan, kem gözlü okurun bir çırpıda anlayacağı üzere, kendi sesimi koymadım bu hikâyelere. Duyulduğu ve uy-durulduğu anların acımasız kasabalarında, her evin kapısını çalarak kelimeleri bir bir toplamayı yeğledim. Anlatıcıların önlenemez İştahını zaman zaman size de bulaştırdığım için kusuruma bakmayın” (Kaygusuz, 2016, s. 87).

Yazar, eserinde mitolojik ve tarihsel kişi veya olaylara metinlerarasılık yoluyla atıfta bulunmuştur. Kaygusuz, metinlerarasılığı kullanarak gerçek yaşamla tarihsel ve mitolojik yaşamı harmanlamış ve bir tür oyun oluşturmıştır. Bu oyun sayesinde hem metinde zamanlar arası sıçramalar yaşanmakta hem de anlam katmanlaşmaktadır. *Adak*

hikâyesinde, Bora ve Helin'in sohbetleri sırasında yapılan metinlerarasılık ile anlam derinleştirilmiş ve dil daha estetik hale getirilmiştir:

“Louise Bourgeois diye bir sanatçı vardı. Muazzam bir kadın. Babası duvar halısı dokuyor, annesi dantel örüyormuş. Devasa bir örümcek heykeli vardır onun. Kırılğan, ince, çok dokunaklı bir görüntüsü vardır. Hem örmeyi hem de çocukluğunun düşme korkusunu işlemiş heykele. Düşmemek için havada asılı kalmak istemiş. Şu anda sana bakınca onu anımsadım. Sen de bir örümceksin gerçekten, dikiş dikerken kendi ağında oynayıyorsun” (Kaygusuz, 2016, s. 41).

Karaduygun'da karşılaştığımız karakterler çoğu zaman sabit, tanımlı ve bütünlüklü bir kimliğe sahip değildir. Karakterlerin fiziksel ya da ruhsal değişim geçirmeleri durağanlığın önüne geçmek için yaratılmış bir oyun unsurudur. Örneğin Birhan Keskin'in komşusu Yasemin böyle bir karakterdir. Aynı hikâyeleri farklı kurgularla anlatan ve kurguladığı şeylere göre ruh haline bürünen biridir:

“Yasemin durmadan esniyor olsa da, ekmeğine tereyağı sürerken oldukça çevikti. Çarpıcı dedikoduları, ballandırarak anlattığı gündelik sakarlıklarıyla sahneden inmeyen fars karakterlerini andırıyordu. Konuşmadan duramazdı. Uğuldayan rüzgâr, durmaksızın öten kuş gibi sürekli işliyordu. Kimsenin tam olarak bilemediği kişisel tarihini her defasında farklı kurgularla anlatır, anlattıklarından biri ötekini tutmazdı” (Kaygusuz, 2016, s. 82).

Anlatıda parçalama yoluyla oluşturulan postmodern oyun, bölümlerin karışık sıralanması kadar zaman ve mekân unsurlarında da görülmektedir. Eser boyunca ne zaman ne de mekân çizgisel ve durağan değildir. Bir olay anlatılırken hatırlanan bir anı ile bir anda zaman ve mekân değişme uğramaktadır. Yazar, zaman ve mekânın kırılğanlığına Köpek Çağı hikâyesinde bahçıvanın betimlemesi yaparken de değinmiştir:

“Devasa bir üçgen üstüne kurulu arazimizin kısa iki kenarı meşe ormanına, uzun kenarı ise geniş bir çayırığa bakıyordu. Çayırığın bitiminde bir dere vardı, dereyi yaran zümri di taşların üstün de yusu fçuklar uçuşurdu. Yusufçuklardan sonra kireç rengi koyu başlardı Bahçıvan'ın. Köyle aramızda bir zaman farkı vardı sanki. Bahçıvan'ın hangi çağdan bizim zamanımıza sıçradığını kestiremiyorduk” (Kaygusuz, 2016, s. 29).

Karaduygun'da postmodern oyun kavramı bağlamında incelenebilecek unsurlardan biri de dil oyunları ve ironi kavramıdır. Gerçekliğin trajik yanları edebi dille süslenerek ve ironi yoluyla alaya alınarak anlatılmaya çalışılmıştır. *Adak* hikâyesinde, Bora ve Helin doğa-insan ilişkisi üzerine sohbet ederken yapılan ironi ile anlamın katmanlaşması sağlanmıştır:

“Clifford Geertz diye bir antropolog var, çok güzel yazmış. Bir yerinde diyor ki, aklımda kaldığı akdarıyla söylüyorum, başkasının bizimle aynı doğayı paylaştığını bilmek, basit bir terbiyedir. Sonra ekliyor hemen: Kendimizi yerel bir örnek, dünyalar arasında bir dünya olarak görmek ise terbiyenin en zor aşamasıdır” (Kaygusuz, 2016, s. 48-49).

Sema Kaygusuz, hikâyelerinde gerçekliğin silikleşmesi ve çok katmanlı anlam yapılarının varlığı ile oyun kurmaktadır. Örneğin *Ortadan Yarısından* kitabında NGY öyküsünde fırtınadan kaçmak isteyen bir ada halkı anlatılmaktadır. Kaygusuz, Nuh Tufanı eksenin anlattığı bu öyküsünde fırtınadan kaçan herkesi çiftler halinde bir gemiye bindirmiştir: “Çiftler gemideki yerini almaya başladı. Rengârenk valizler, naylon torbalar, üzerine düğüm atılmış koliler arasında sıkış tepiş gemiye bindiler,” (Kaygusuz, 1998, s. 96). Adada tek bir kişi kalmaktadır ve o da Nehir'dir. Nehir'in bir eşi olmadığı için gemiye gelmemektedir. Arkadaşı Aslıhan, Nehir'e “Seni yutacaklar Nehir, biz gidince bu adada seni tek başına avlayacaklar. Yanına eşini al gel bizimle,” (Kaygusuz, 1998, s. 96) diyerek eşini bulup gemiye gelmesini söylemiştir. Nehir, tüm ısrarlara rağmen gemiye gitmemektedir. Sonunda Nuh adında belediye cübbesi giymiş ve kutsal sakallı biri Nehir'i gemiye davet etmiştir. Ancak Nehir, onun davetini de geri çevirmiştir. Öyküde hem Nehir'in yalnızlığına hem de Nuh Tufanı'na gönderme yapan yazar katmanlı bir anlatım oluşturmuştur. Bu katmanlı yapı, postmodernizmde çoğulcu yapı sayesinde oluşturulan oyun unsurlarından biridir.

Aynı kitapta yer alan *Televizyon Çocukların* öyküsünün sonunu yazar, bir satırda normal diğer satırda italik olacak şekilde yazmıştır. Bu kısım tüm okunduğunda da, normla satırlar ve italik satırlar kendi aralarında sınıflandırılarak okunduğunda da mantıklı bir anlam meydana gelmektedir. Yazar, dilin anlam kalıplarını kullanarak postmodern bir oyun oluşturmuştur:

“Koşmaya başladılar! Aynı anda hem de.

Tabloda ayrı düşmüş bir leke olmaktan kurtulmak için,

Fonları devirerek. Bir yere yetişiyormuşçasına...

yaşamlarında kendilerine ait bir çizgi çekerek,

kameramanlara, yönetmene, hatta bana omuz vurarak

gökkuşağı olmak ya da kayan bir yıldız gibi onlara bakıldığında dilek tutmak için,

koştular!

“Anneeee! Babaaa! Anneeee!” ” (Kaygusuz, 1998, s. 58).

Kaygusuz, ***Sandık Lekesi*** öykü kitabında anlam katmanlarının bozulması, anlamın belirsizleştirilmesi, zamanın genişleyip daralması gibi durumlarla postmodern oyun oluşturmuştur. *Aşkâr* öyküsünde Canan ve annesi arasında geçen konuşmalarda Asım adında birinin öldüğünden bahsedilmekte ve Canan’ın bu adamdan nefret ettiği anlaşılmaktadır. Fakat öykü boyunca Asım’ın kim tarafından neden öldürüldüğü ve Canan’ın, Asım’dan neden nefret ettiği söylenmemiş, Asım’ın Canan’a kötü bir şeyler yaptığı sezdirilmiştir. Annesinin Gülsüm’ü yıkadığı anlar bir arınma gibi betimlenmiştir.

“Bu öfkeli arınma ânı, dakika dakika hızlanarak ana ile kız arasında pasif bir dövüşme haline dönüşüyordu. Gülsüm omuzlarından aldığı bütün güçle Canan’ın sırtını keselerken, yanağına yapışan saç tutamlarının kaşıntısını dirseğiyle iteledi, söylenmeyecek bir şeyi söylemek zorunluluğuyla dişlerinin arasında söyleyip bitirdi” (Kaygusuz, 2015, s. 67).

Oğul öyküsünde kadın oğluna bakarken düşüncelere dalmaktadır. Bu düşünceler sırasında zaman ve mekân genişleyip daralarak muğlaklaşmaktadır:

“İncitmeden, kırmadan, incilerin ışığını söndürmeden, fasulyelerden gelen her sese kulak vererek, kol gücünü dizginleyerek, vur ha vur! Ardından ikinci çuval gelecek, onun ardından üçüncü, sonra yarınki mahsul, ondan sonra kışlık... dört yıl sonra

askerlik, bir kadın, arkasından bebeler, vur ha vur... bu güç bir gün bitecek! Kaç sedir dalı değişecek böyle, kaç çuval bezi yırtılacak, Hanım daha kaç akşam bakacak oğlunun çıplak sırtına?” (Kaygusuz, 2015, s. 43).

Sema Kaygusuz, eserlerinde oyun kavramını sadece içerikle sınırlı tutmamıştır. Biçimsel olarak da yatığı oyunlar vardır. Örneğin *Kadın Sesleri* öyküsündeki kadın karakterlerin isimlerini hemen söylememiş, konuşma ilerledikçe harf ya da hece ekleyerek açıklamıştır. Örneğin öyküde Berna karakterinin adının önce ilk harfini söylemiştir: “B Hanım ter içinde uyandı” (Kaygusuz, 2015, s. 33). Yazar daha sonra ikinci bir harf de ekleyerek betimleme yapmıştır: “Dirsekleriyle tuvalet masasına dayandı Be Hanım” (Kaygusuz, 201, s. 34). En sonunda yazar adın tam halini kullanmıştır: “Berna’nın yüzünde, buruk, kırışık bir gülümseme” (Kaygusuz, 2015, s. 35). Kaygusuz, bu şekilde hem okuyucuyu metnin içine çekmiş hem de tekdüzeliği ortadan kaldırmıştır.

Yazar, *Doyma Noktası* öykü kitabında zaman parçalanmaları, doğaya ait unsurların kişileştirilmesi, masal ve halk hikâyelerinde bulunan motiflerin öykülere ustaca yerleştirilmesi gibi durumlarla postmodern oyun oluşturmuştur. Bu bağlamda incelendiğinde özellikle *Sandık Lekesi*, *Şeftali*, *Yaprak ve Tüy Zamanları* ve *Çatlak Yerlerin Kuyusu* öyküleri belirginleşmektedir. *SL* öyküsünde, başkahraman Ferhan’ın ölüm teması etrafında çocukluk yıllarını anımsaması işlenmiştir. Ferhan, İstanbul sokaklarında dolaşırken zaman şu an ile geçmiş arasında sallanan bir köprü gibidir:

“Ferhan onca yıldan sonra, İnce'nin yamuk gülümsemesini şimdi çok net anımsıyordu. Bir kez bile ağlatamamıştı onu. Şöyle kıran kırana bir yumruklaşma, tozu toprağa katan kemikli bir dövüş geçseydi aralarında, belki daha iyi hissedecekti. Levent sapağına girince Taksim 'e dönüş tabelası gözüne ilişti. Hûma'nın çığlığı, İpek'in böcekleri, Oğuz'un ısırtıları arasında kendi çocuk yüzüne bir yer açmak, o çocuğu, kaldırımın gerçek kahramanı olarak anımsamak, elle tutulur bir anı uydurmak için çok uğraştı. Ama olmadı. Ani bir hareketle otomobilinin burnunu dönemece soktu, arkasından söven sürücülerin komalarına karşın gevrekçe sırtarak Mercan'ı düşündü. Çocukluğunun kahramanını...” (Kaygusuz, 2023, s. 31).

Şeftali, Yaprak ve Tüy Zamanları ve *Sülü'n* gibi öykülerde ise doğa ait unsurların kişileştirilmesi söz konusudur. Bu kişileştirmeler, öykünün doğal unsurlarından biri gibi okuyucuya sunulmuştur. Postmodernizm anlayışındaki gerçek ile hayalin farkının azalması hali, kişileştirmelerin doğallaşmasına zemin hazırlamıştır: “Kuşun sızlanması, çocukluğundan bu yana sürekli işittiği, sinir bozucu bir biçimde kulaklarında çınlayan tanıdık bir kadın sesiydi. Ekşiydi bu ses, açık saçık sözcüklerle tınlardı” (Kaygusuz, 2023, s. 87).

Sema Kaygusuz, bazı eserlerinde anlatının bir anlatı olduğunu sezdirerek okurla arasında bir oyun oynamaktadır. Üstkurmaca tekniğiyle oynana bu oyunda yazar, okuyucuya gerçeklik ile kurmaca arasındaki farkı göstermektedir. Kaygusuz, böylece okuyucuya bir yandan okuduğunun kurmaca olduğunu gösterirken diğer yandan dil ve üslubuyla okuyucuya metnin içine çekerek onda ikilem yaratmaktadır. ***Esir Sözler Kuyusu*** kitabındaki *Yüzeysel Şeyler*, *Sessizlikler* ve *Kayıp* gibi öykülerde bu tür bir oyuna rastlamak mümkündür. Özellikle *Yüzeysel Şeyler* öyküsünde yazar, öykünün başında ve ortasında sık sık okuyucuyla konuşmaktadır:

“Kart sesli Gonca teyzenin, salonda toplanan herkesin kirli çamaşırlarını bir bir ortaya dökmesi, sanırım son nokta oldu. Ardından gelen sinir krizleri, hanımlar arasında gelişen ast-üst ilişkilerinin yarattığı hiyerarşi (bu kelimeyi yeni öğrendim, itiraf edeyim yalnızca bu kelimeyi kullanmak için kuruyorum cümlemi) kaçınılmaz olarak yok olmuştu” (Kaygusuz, 2017, s. 30).

Kaygusuz’un öykü kitaplarının adlandırılma biçimde de dil oyunu vardır. Örneğin *Sandık Lekesi* öykü kitabının ilk öyküsü *Ortadan Yarısından*’dır. *Doyma Noktası* kitabının ilk öyküsü ise *Sandık Lekesi*’dir. Ayrıca *Esir Sözler Kuyusu* kitabının ilk öyküsü ise kitaba da adını veren *Esir Sözler Kuyusu* öyküsüdür. Yazar metinlerarasılık yöntemi de kullanarak öykü kitaplarının isimleri arasında bir tür oyun kurmuştur.

3.2.8. İroni

Tarihi çok eskilere dayanan ironi, en genel tanımıyla ince alaydır. Soren Kierkegaard’ın söylediği gibi “Söylev sanatında sık kullanılan bir söz oyununun adı ironidir ve özelliği, söylenen sözün aksinin ima edilmesidir.” (Kierkegaard, 2009, s. 270-271). Turan Karataş ise *Ansiklopedik Edebiyat Terimleri Sözlüğü*’nde ironiyi “Yaşanan

saçmalıkların, karşıtlıkların daha etkili ve vurucu bir şekilde anlaşılmasını sağlamak amacıyla, asıl anlamın gizlenerek bütün bunların doğal bir olaymış gibi anlatılmasıdır” (Karataş, 2001, s. 218) şeklinde tanımlamıştır.

İroni, içinde uyum, birbirini tamamlama, destekleme, gerçekliği tüm çıplaklığıyla verme, yalınkat anlamlılık gibi kavramlardan uzak bir terimdir. İroni de esas olan şey anlatılmak istenenin üstü kapalı anlatılmasıdır. Eleştiri ve alayın harmanlanması ile ortaya çıkan ironide çift anlamlılık en önemli özelliklerden biridir. Metinlerde bu yolla çift katmanlı bir anlamlılık oluşturulurken tek bir konudan ziyade dinden siyasete, bilimden sanata, toplumdan bireye kadar bütün konular üzerinde ironi yapılabilir.

Postmodern anlayış içinde ironiyi değerlendirecek olursak en temel ve genel tabiriyle bütün postmodern edebi metinler başlı başına ironidir. Postmodern anlayış, modern anlayıştaki ciddiyeti ve gerçekliğin olduğu gibi aktarılması durumunu eleştirir. İlyas Akman, doktora tezi çalışmasında ironinin bu yönüne vurgu yaparak şöyle söyler:

“‘Yamalı bohça kimlik’, ‘çok yüzlü benlik’, ‘çok yönlü parça benler’, ‘yüzergezer kimlik’ gibi nitelemeler, postmodern öznenin kimliği için yapılır. Yazarlar, öznelerin uyumsuz, çelişkili kimliklere sahip olduğu bir çağda kalemi ellerine aldıklarında, buna paralel yöntemlere başvururlar. İroni, bu yöntemlerin başında gelenlerdendir. Ayrıca postmodern dönemde, yeni bilimsel gelişmelerle belirlenebilirlik ve kesinlik ilkeleri yerle bir edildiğinden yazarlar, ironinin, muğlak, çift kodlamalı dünyasına başvururlar” (Akman, 2016, s. 163).

İsmet Emre ise postmodernist yazarların ironiye verdikleri önemi şöyle açıklamıştır:

“Postmodern yazarların, aslında, daha başlangıç aşamasında, bir metnin olmazsa olmazlığını düşündükleri hususun ironi olmasının birincil gerekçesi de herhalde, söz konusu metinlerin işlevlerinden birinin hâlihazırdaki resmileşmiş söylemi tahrip etmek için onu sarsma girişiminde bulunmaktan kendilerini uzak tutamayışları ve yöntem olarak da doğrudan eleştiri yerine dolaylı eleştiriye benimsemiş olmalarıdır” (Emre, 2022, s. 146).

Yazarların metinlerinde kullandıkları dört farklı ironi yöntemi vardır: *Durum İronisi*’nde yazar, okuyucuyu beklenmedik bir durumun içine götürür ve ters köşe

yaşatır. Okur ipuçlarını takip ederek bir kanıya varır fakat yazarın ironi yaptığı asıl şey o olay değildir. *Erteleyici İroni*, postmodern edebiyatta en çok kullanılan ironi çeşididir. Bu ironi, postmodern döneme has tutarsız, parçalı, belirsiz hayat tarzı olağan karşılanır ve bu olağanlık eleştirilir. *Romantik İroni*'de yazar, eserin gerçek olup olmadığını, kurmaca-gerçeklik ilişkisini okuyucusuna sezdirir. Metin içine çeşitli sözler yerleştiren yazar, okuyucusunu uyarır. İroninin son çeşidi olan *Açık İroni*'de ise yazar ironi yapma niyetini gizlemez. Okur ironiyi açıkça görür. Bu yöntem genellikle mesaj verilmek istenildiğinde kullanılır.

İsmet Emre'nin de dediği gibi postmodern yazarlar resmileşmiş söylemi sarsmak ve çok katmanlı bir yapı oluşturmak için ironiyi kullanırlar. Eleştirileri dolaylı yoldan yapmayı tercih eden bu yazarlar için her metin az ya da çok ironi içermelidir. Sema Kaygusuz da, ***Yere Düşen Dualar*** romanında sosyal hayatın bazı yönlerini ironi yoluyla okuyucusuna sunmuştur. Ada halkı arasında dolaşan söylentiler ve bu söylentilerin insan hayatına etkisi, adaya gezmek için gelenlerin yerleşmeye karar vermesi ama sonrasında hem adanın düzenini bozup hem de ada hayatına alışamayıp kendi şehirlerine geri dönmeleri ironi yoluyla eleştirilen şeylerden bazılarıdır. Romanın başında söylentilerden ve bu söylentilerin inanç halini alamsından bahseden Leylan, kendi hayatı üzerinden örnek verir:

“Hakkımda çıkan söylentiler olmasa ne yapardım bilmiyorum. Saçımdan tırnağıma bütün görünüşüm, ada halkının dizginsiz hayal gücünün eseridir. Alabildiğine kısalan sözümü, dediğimi yalanlayan abartılı beden dilimi, hepsinden öte, muğlak bir zaman diliminden şimdiki zamanın perdesine düşen karaltımı tümüyle onlara borçluyum. Beni burada sözcük sözcük, santim santim yarattılar” (Kaygusuz, 2014, s. 11).

Leylan, adaya sonradan anakaradan gelen sanatçıların halkın çeşitliliğini, özgünlüğünü ve geleneksel yapısını bozmasını sonra da hiçbir şey olmamış anakaraya dönmelerine ironi ile yaklaşmaktadır: “Kentliler güzelliği bulmaya gelmişlerdi. Ama o burada yoktu. Kireçtaşlarından fişkırان kekik çalılarında, bodur bağ kütüklerinden başka uzunlamasına çizgilerin olmadığı bu ormansız kara parçasında güzelliğe erişmek için önce diken beğenmek gerekir, sonra gelinciği...” (Kaygusuz, 2014, s. 83). Bu noktada

yazar Sema Kaygusuz, bir yandan toplumsal değişime vurgu yaparken diğer yandan çeşitliliğin ve öznelliğin yadırgandığı modernizme ironi yapmaktadır.

Romandaki karakterler tek tek incelendiğinde toplumla bir arada bulunamayan, yabancılaşmış ve yalnızlaşmış kişilerdir. Hepsinin kendine has bir acısı ve yalnızlığı vardır ve hepsi de bu yalnızlıklarını farklı yollarla kapatmaya çalışırlar. Kutsi Karaca kendini içkiye verir, Ecmel evi terk eder, Latife Keşal kendi yaşadığı yeri bile umursamazken başkalarının acılarını fal bakarak anlatır, Osman ve Gülşah Melek, oğullarının yasını ikinci oğullarıyla unutmaya çalışırlar, Yaşur güreş müsabakalarında geldiği yeri ve gideceği yeri unuttur... Semavi dinlerde tanrının yüceliğine inanılarak gökyüzüne doğru dua edilir. Romanda ise karakterlerin duaları göğe ulaşmıyor gibidir. Yere Düşen Dualar romanın ismiyle de buna ironide bulunan yazar, karakterlerinin dualarının tersine döküldüğünü belirtmektedir.

Sema Kaygusuz, eserlerinde bireyin kendiyile, toplumla ve doğayla olan mücadelelerini ironi yoluyla okuyucuya aktarmaktadır. *Yüzünde Bir Yer* romanında bu üç mücadeleyi birden görürüz. Roman, unutma ve hatırlama süreçlerini anlatmaktadır. Yazar bu süreçlerde gerçek ve hayali harmanlayarak insanların belleklerine bile güvenmemeleri gerektiğinin altını çizmiştir. Örneğin anlatıcının, kadına gördüğü ilk hıdrellez ateşini hatırlattığı bir an vardır. Aslında kadın hiç böyle bir ana tanıklık etmemiştir. Fakat anlatıcı, kadına belleğinde böyle bir an olduğunu ona hatırlatmaya çalışmakta ve onu yaşamadığı bu olayın içinde ruhani bir varlık yapmaktadır:

“Gördüğün ilk hıdrellez ateşinden söz edeyim şimdi. Gerçekte olmadığın ama belleğinin örülmeye başladığı zamanlardan. Bundan yetmiş küsur yıl önce, henüz bir kıvılcım, ateşin dibindeki kızgın taş, yanmaya başlar başlamaz çıtırdayan kuru dallar denli yalın bir niteliğin vardı. Bir dağ yamacındaki gümüşkırı kayaçların gözüyle bakıyordun olan bitene. Bir mekândın orada. Mekâna yayılan tinsellik sen içre kalıcı bir ruh haliydi. O gün hem kendini yanan alev, hem de ateşte ısınan insandın” (Kaygusuz, 2021, s. 13).

İnsanın hiç tanık olmadığı bir olayı bile hatırlaması zihninin ona oynadığı bir oyundur. Anlatıcı, genç kadına yer yer gerçekten yaşamış olduğu olayları da hatırlatmaktadır. Bu noktada gerçeklik sorgulanır çünkü gerçeklik hatırlanan olayların niteliğine göre

değişiklik göstermektedir. Bu durum hem gerçekliğin hem de insan zihnine duyulan güvenin ironisidir.

Romanda doğa, hem insanın kaçtığı ve huzur bulduğu yer hem de çatışma halinde olduğu bir varlık gibi aksettirilmiştir. Örneğin Hızır, herkesten uzaklaşıp dağlara kaçmaktadır. Dağlar, orman ve doğa onun için sığınaktır. Doğa ve insan arasındaki çatışma ise Zevraki'nin meyve vermemesi üzerinden ironik bir dille anlatılmıştır:

“Bahçeye inen basamakları kuş pisliği kaplamış, sinekler üstlerine üşüşüyor. Burası aslında bahçe değil, haklısın, apartmanların arasında kalmış küçük bir boşluk. Oturduğun apartmanın temeliyle zemini arasındaki kot farkından ötürü imara açılmamış, altında moloz yığını olan daracık toprak alan. Orada meyvesini düşlemiyor Zevraki. İnsanlıktan yalıtılmış masum bir varlık olarak kendi kadranında yaşıyor” (Kaygusuz, 2021, s. 23).

İnsanın doğayla çatışması sadece onu harap edip sonra da o harabeye benzemesinden meydana gelmemektedir. İnsan nasıl önce diliyle bir güzelliği mahvederse doğayı da aynı şekilde mahvetmektedir. Yazar, bu durumu yine ironi yoluyla incir üzerinden anlatmıştır. İncirin önce halk arasındaki ismi değişmiş daha sonra işlevi ve ona bakış açısı değişmiştir. İncir önceleri zevkle yenen, şifa dağıtmasıyla ünlü bir meyvedir. Zamanla Farisilerin ona delmek, oymak anlamlarına gelen *ancir* demeleri üzerine gözden düşmüştür. Hatta bir süre sonra halk arasındaki adı söylenemediği için *yemiş* diye adlandırılmıştır:

“Ortalık yerde incir yemek, herkesin gözü önünde sevişmek kadar utanç verici bir işe dönüşüyor sonra. Bugün bile İran'dan Anadolu'ya nereye gitsen manavdan uluorta incir isteyemezsin. Ters ters suratına bakar, isteğini duymazlıktan gelirler. En iyisi "yemiş" deyip incirin müstehcenliğini kabul etmek, perdeler kapalıyken ev içlerinde yemek onu” (Kaygusuz, 2021, s. 19).

İnsan sadece kendiyile ve doğayla değil çevresindeki herkesle ve her şeyle çatışma halinde olan bir varlıktır. Postmodern dünyada bireyin yabancılaşmasının nedenlerinden biri de bu çatışmalardır. Genç kadının herkesten uzaklaşmasının sebepleri arasında çatışmalar ve insanları anlayamaması vardır:

“Sıkış tepiş birbirine sokulmuş yüzlerce insan avaz avaz şarkı söyleyip kan ter içinde dans ederken kaldırım taşları denli katı, sessizdin. Ölümün unutulduğu bir beşikte uyumsuzca sallanıyordun onlarla. Başını nereye çevirsen baharı kutlama bahanesiyle boğuntuya getirilmiş bir mutsuzluk çarpıyordu yüzüne. Mutsuzluğu neşeyle oyalamanın çaresini, birbirlerinin bira kokulu ılık nefeslerini solumakta bulmuşlardı. Fotoğraf makinesinin vizöründen kime baksan geleceğe prangalı bir zaman kölesi görüyordun” (Kaygusuz, 2021, s. 28).

Genç kadın hem bu insanların mutsuzken mutlu rolü yapmalarına hem de ölümü unutmuşçasına eğlenmelerine bir anlam verememektedir. Onlardan uzaklaşan ve kendi içine kapanan kadın, birçok kez toplumla neden bağdaşamadığını sorgulamaktadır.

Romanın bir bölümünde Sema Kaygusuz, insanın anlamsız davranışlarını inanç üzerinden vurgular. Nepal’de Çocuk Buda olarak anılan bir çocuk bir gün kendini dinlemek için bir ağacın kovuğuna girer. Bir süre sonra çocuğun bu davranışı bir tür inanç gösterisine dönüşür. Bu durumdan sıkılan çocuk ise bire gece vakti çeker gider ama onun gidişi daha büyük inanışların çıkmasına sebebiyet verir. İnançların basit ama gösterişli olaylardan ortaya çıkması ironik bir anlatı dile dile getirilmiştir.

Romanda dil oyunları ile kurulu yapı üzerinden, dilin yetersizliğine dair ironik bir bakış açısı sunmaktadır. Yer yer kelimelerin anlamsızlaşması ya da benzer anlamlara gelebilecek kelimelerle benzetmeler yapılması bu durumun örneklerinden biridir:

“Kendini kaybetmek, kendinde kaybolmaktır. Karşıda bir deniz, denizde bir iblis, ibliste bir pisi güzelliği, pisiye aldanan bir sen, sonra bitkin bir beden, ölüme korkuyla direnen gizli bir beden daha; bir bir çoğalıyordun. Yalnızca çağırılmanın değil, çağırmanın da tehlikesini biliyordun artık. Kimse kimsenin karşısına böyle çıkmamalıydı. Bir pisiballığı güzelliğinde...” (Kaygusuz, 2021, s. 120).

Şiirsel bir dille yazılan bu paragrafta kendini kaybetmek ve kendinde kaybolmak deyişleri benzer anlamlar için kullanılmıştır. Her iki deyiş de varoluşsal sorgulamayla bağlantılı olsa da aslında birbirinden farklıdır. Kendini kaybetmek, daha çok kişinin kontrolünü kaybettiği durumlar için kullanılmaktadır. Kendinde kaybolmak ise kişinin içine dönerek bir yüzleşme yaşaması anlamına gelmektedir. Dilde çift anlamlılığa,

anlam kaymasına ve alışılmadık benzetmelere yer veren yazar, romanının bir bölümünde yazmanın da insan için bir şey ifade etmediğine ironi yapmıştır:

“Hem yazsan ne olacak, gözünü seveyim. Harfî harfe iliştire iliştire sanatsal cümleler kursan, onları sonsuz değişmezliğine boyasan mürekkebin, uzaya dağılmış boş sayfaları art arda sıralayıp numaralasan sonra, bütün bunların hükmü ne? Benliğindeki eksik parça kitaplaşacak mı sence? Şu benlik dediğin muamma ne el hüneriyle yapılan nesnelerde tamamlanıyor ne de zihinsel yaratılarda” (Kaygusuz, 2021, s. 27).

Postmodernist yazarların bir metin için olmazsa olmaz diye düşündükleri ironiyi, Sema Kaygusuz en belirgin haliyle ***Barbarın Kahkahası*** romanında kullanmıştır. Yazar bu eserinde hem resmileşmiş söylemleri yıkmak hem toplumsal olayların eleştirisini yapmak için ironiyi bir araç olarak kullanmıştır. Postmodernizmin parçalama, belirsizleştirme, kural tanımama ve yabancılaşma gibi çeşitli söylemlerini bünyesinde toplayan eser, başlı başına bir ironidir.

Romanda farklı mizaçlardaki insanların tatil yapmak için toplandıkları motelde birkaç kere çarşıflara ve minderlere işenir. Bu olayın bir rezalet olduğunun farkında olan tatilciler bir yandan failin kim olduğu hakkında fikirlerini belirtirken diğer yandan da fail olduğundan şüphelendikleri insanları farklılıklarından dolayı suçlarlar. Romanda bahsedilen çiş olayı aslında insanın barbarlığını temsil etmektedir. Yazara göre her insan biraz barbardır. Kendi barbarlığının farkında olmayan insan, diğer insanların barbarlıklarına tahammül edemez. Örneğin Okan, Melih ve İsmail’in eşcinsel birliktelik yaşadıkları şüphesinden yola çıkarak etrafa onların işediğini ileri sürer:

“Masadaki yakın arkadaşlarını bile yadırgatan anlamsız bir öfkesi vardı Okan'ın, "Evet evet, onlar gibiler hem efendi hem de kan gibi feminist olurlar. Kıl tüy, kedi köpek, kıytırık bir ağaç için ortalığı ayağa kaldırır ama iş askerliğe gelince aynen sıvışır. Kürtçü olur bunlar, Ermeni, Rum dostu olurlar, bir de birbirlerini... tövbe yarabbim, en sonunda gelir üstümüze işerler. Yüz vermeyin şunlara.” ” (Kaygusuz, 2022, s. 71).

Romanda insanın barbarlaşma serüveni ve bununla yüzleşmeleri Ozan karakteri üzerinden anlatılmaktadır. Ozan, annesinden ve babasından izinsiz gittiği koylarda önce

vahşileşme aşamasına geçer. Şnorkelini denize düşen Ozan, onu bulmak için kayalara tırmanır, bacağını yaralar ama sonunda şnorkeline ulaşır. Bu uğraşlar sırasında bir de balık avlar. Oğlunu yara bere içinde bulan Serpil, Ozan’a bir daha ava çıkmamasını söyler ama Ozan bir kere vahşileşmeye başlamıştır. Bütün uyarılara rağmen avlanmaya devam eden Ozan önce kaplumbağa sonra da yılan ile kalabalığın arasında belirir. Her seferinde kalabalığa bir sunak gibi avladığı hayvanları sunması tatilcilere barbarlıklarını anımsatmaktadır:

“Ozan yılanıyla birlikte masaların önünden geçip mutfağa doğru yöneldiğinde, kepenklerin, tentelerin, sekilerin, soyunma kabinlerinin cepheleri yerle bir oldu. Güneş gerçekleşti. Sivri ışıklar sızdı gölgelerden. Oğlan yılanı mutfağa sokunca, herkesin imgeleminde kadim bir ocak oluştu. Onlardan gerçek bir ateş rica etmişti Ozan, çift dilli alev, kızıl kor, hakiki köz, mümkünse tin, herkese düşen har, tözüne eriştiği et. Günün mahvedici pazarlığı bu oldu” (Kaygusuz, 2022, s. 120-121).

Ozan, romanın sonunda tatilcilere bir sunak gibi avladığı keçiyi sunduğunda hem etrafındakilere gerçek yüzlerini gösterdi hem de kendi barbarlık yolculuğunu tamamlamış oldu:

“Daha fazla yaklaşamadılar Ozan'a. Oğlan onlara doğru gelirken toynakların hayali tekmesiyle birer adım gerilediler. Güdülemez, başına buyruk, gizil bir hiddet yüzlerini yaladı. Çocuğun gözlerindeki insani düşkünlük keçiyile tamamlandı. Oğlan, yeni edindiği mezhebini taşıyordu sırtında. İpeksi dokunuşunu, gösterilmemiş merhametin. Ölüsünü getiriyordu çocuk. Tek bildiği ölüm imasını. Kalabalığın içinde, yaşıtı bir kızın yüzünde kendi inadını gördü bir an. Tekilliğini imkânsızlığına baktı. Bulaşarak çoğalıyordu biriciklik” (Kaygusuz, 2022, s. 147).

BK romanında eleştirilen bir diğer husus da yönetici-işçi arasındaki adaletsizliktir. Motel’in müdürü Ferhan, çiş olayından sonra emin olmamasına rağmen motelin imajını düzeltmek için bahçıvanı işten çıkarır. Bahçıvan işten çıkarıldıktan sonra da çiş olayının tekrarlanması ile gerçek anlaşılrsa da artık iş işten geçmiştir. Bu olaydan sonra bahçıvanın silueti giderek silinir. Bu silinme aslında adaletsizliğe bir işarettir:

“Söylentilere göre bahçıvanın yaptığı çok belli olan bu tiksiniç küstahlık için, küstahlık desek mi demesek mi ikircikliğiyle isim arıyorlardı hâlâ.

Aydınlanmamışlardı. Bundan böyle bahçıvan, görüldüğünden daha iri, yerlerde sürüdüğü su hortumundan daha sessiz, dişleri sarı değil sapsan, elleri büyük değil büsbüyük, darmadağın ve pejmürde, bütün bunlara rağmen herkesin gözünden kaçan hayaletsi bir adama evrilmişti. Sapık deseler sapık değil, deli deseler deli değil, birisi deseler biri değil, her haliyle yadırgatıcıydı. Zamanında gözden kaçırdıkları bahçıvanın içe kapanıklığı, bulanık bakışları, toz kaldırarak yürümesi her cümlede daha da belirginleşiyordu” (Kaygusuz, 2022, s. 67-68).

Romanda eleştirisi yapılan bir diğer konuda kadın-erkek eşitsizliğidir. Bu eşitsizlik Eda’nın feminist söylemleri üzerinden aktarılmıştır:

“Kadınlar iğrenç bir kadınsılık parodisine itilirken, her yerden tanrıçalar, azizeler pırtlar. Bütün yıl oruç tutsak, sessizlik yemini etsek, günde on vakit namaz kılsak, öküz gibi çift sürsek de bu sembollere ulaşamayız biz. Erkeklerse maşallah o sembollere yaslanıp dünyaya fahişe muamelesi yaparlar. Neden?! Çünkü kadınlardan ödü kopar hepsinin” (Kaygusuz, 2022, s. 54).

Yazarın yaptığı ironilerden biri de romanın adında gizlidir. Barbar, barbar olduğunun farkında değildir. Bu yüzden kendine yabancıdır ama diğer barbarların farkındadır ve onlarla rahatlıkla alay edebilir. Okan’ın kaba hareketlerle aşırı milliyetçi ve homofobik konuşmalar yapması ama diğer yandan İsmail ve Melih’i sırf eşcinsel oldukları için çarşafıya işlemekle itham etmesi, Eda’nın göze çarpacak şekilde kadınlığını kullanması ama erkekleri, kadınlığı kıskanmalarıyla suçlaması, Serpil’in Dilek’i arabozuculukla suçlaması fakat kendisinin kavgacı tavırlarının dikkat çekmesi gibi durumlar örnek gösterilebilir. Kısaca her barbar kahkaha ile bir başkasının barbarlığını su yüzüne çıkarırken kendi barbarlığını saklar.

Yazar, **Sultan ve Şair** oyununda ironiyi hem içeriksel hem de biçimsel düzeyde etkin olarak kullanmıştır. Eserin ana teması sultan ve şair arasında geçen güç savaşıdır. Oyunun ilk iki perdesinde sultan tarafından öldürülen bir şair vardır ve bu şair sultana karşı kendi hakkını korumaktadır. Sultan ise mutlak otoriteyi temsil etmesine rağmen şairi dinlemekte ve anlamaya çalışmaktadır. Şair görünürse boyun eğen biridir ama dil becerisi sayesinde kendisini sultan ile aynı seviyeye getirmektedir. Sultanın ve şairin

temsillerinin zıttı şekilde davranmaları güç ve güce karşı direniş arasındaki ironiyi oluşturmaktadır:

“ŞAİR- Hükümdar mısın nesin be adam, böyle hassas bir insana nasıl kıyarsın?

SULTAN- Çünkü çok ucuzdun sen! Bir çuval arpa için kervandaki tüccarlara methiyeler düzecek kadar düşük bir kişiliktin.

ŞAİR- Belli ki vaktiyle sana da düzmüşüm o boktan methiyeleri. Beni öldürecek kadar gözünden düştüğüme göre...” (Kaygusuz, 2021, s. 16).

Şairin, bir sanatçı olarak pasif, zararsız, kendi halinde balık tutan biri gibi gözükürken sözleriyle sultanın dünyasını sarsması da sanatçının güçsüzlüğüne yapılmış bi ironidir. Keza aynı şekilde ilk üç sahnede şair geçmişte sultan tarafından öldürülmüştür. Son sahnede ise sultan ve şair hükümdarlık ve şairlik üzerine tartışırken şair, şiir yazmanın maharetinden bahseder ve aralarındaki uçurumdan atlar. Bu sahnede artık şair sanatı ve yaptıkları yüzünden Sultan tarafından öldürülmez. Şairliğin ve şiirin yüceliğini son kez öven şair, kendini öldürür. Bu da sanatın ve sanatçının ölümüne yapılmış bir ironidir.

Oyundaki çok katmanlı anlamsal yapı ile söylemsel ironi oluşturulmuştur. Özellikle sultanın emretmeye alışık, buyurgan dili şairin çok anlamlı dili karşısında sıkça afallamaktadır:

“SULTAN- Balık tutmayı sevdiğinizi bilmiyordum.

Şair kendini toparlayarak özgüvenli tavrına geri döner.

ŞAİR- Yanılıyorsun ben balık tutmuyorum. Gerçekte balığa yakalanıyorum.

SULTAN- (Şapşalca bir hayranlıkla) İşte! Ancak bir şair söyleyebilirdi bunu”
(Kaygusuz, 2013, s. 41).

Sema Kaygusuz, **Karaduygun** anlatısında, klasik hiciv ve alaydan farklı olarak postmodern bir ironi biçimi oluşturmuştur. Eserin kendisi başlı başına bir yazı ironisidir. Yazar, klasik ve modern dönemlerde benimsenen düzenlilik halini biçimsel ironi

yoluyla eleştirmiştir. Eserinde yazıya dair bilinen kalıpları yerinden sökmüştür. Örneğin *Karaduygun*, bir edebi türe olarak sınıflandırılmaz. Çünkü otobiyografi ve hikâye karışımı bir eserdir. Eserde otobiyografik kısımlar ile kurgulanmış hikâyeler iç içedir. Neyin gerçek neyin kurgu olduğu zaman zaman anlaşılamaz. Bu durumun tersine yazar üstkurmaca yoluyla okuyucuya okuduğunun bir kurmaca olduğunu da hatırlatmaktadır. Bu ikilem, klasik ve modern dönemlerdeki nesnelliğe karşı yapılmış bir ironidir.

Köpek Çağı hikâyesinde araya giren yazar, hikâye okuyucunun beklediği gibi devam ederse olayların nasıl gelişeceğini anlatmıştır:

“Öte yandan, okuma ahlakını bir kenara bırakıp okuma alışkanlıklarına göre düşünersek, Bahçıvan’ım bir köpek katili olduğunu varsayıp hikâyenin gidişatına göre bir bir öldürmemiz gerekir köpekleri. (...) Ne ki hikâye görülebildiğinde böyle arsızca, bir yazı değildir artık. Kalpsiz bir kurgudur, hepsi bu” (Kaygusuz, 2016, s. 29-30).

Klasik ve modern metinlerde olayların gelişimi az çok belirli çizgilerde devam etmektedir. Okuyucular da bu duruma alışkınlardır. Yazar paragrafın devamında postmodern bir metinde böyle klasikleşmiş kalıpların yıkılması ile ilgili ironi yapmıştır: “Köpeklerin hiç ölmediği, Bahçıvan’ın her zamanki gibi aramızda dolaştığı kesite dönersek, görüldüğü üzere hiçbir şey olmadı şimdi,” (Kaygusuz, 2016, s. 30).

Yazar sadece biçimde değil içerikte de sık sık ironi yapmıştır. İnanç, kimlik, toplumsal roller gibi ciddiye alınan konuları eleştirmiştir. *Çağrılan Musa* hikâyesinde kendi kültürü ve inancı için savaşıyor, herkesin yardımına koşan Musa, yardıma gittiği yerde suikasta uğrayıp ölmüştür. Yardım edenin, yardım ettiği kişi tarafından öldürülmesi sadece Musa’ya değil, dünyaya özgü bir durumdur:

“Bilmek çok fena bir şey. Olup bitenleri değiştirememenin azabı daha yıkıcı oluyor. Bildikçe elleri de değişiyor insanın, yüzü de. Parmak uçları hassaslaşırken alın çizgileri derine ilerliyor. Hele Musa gibi ciğerine kadar bilince, bütün o kavga, dövüş, isyan, intikam, tuzak, katliam, bütün o yalan dolan, hile, riya, fazlasıyla parlıyor insanı. Beden neyi biliyorsa o kadar acıyor çünkü. Zaten herkesin öldürülebilir olduğu bir yere aitti Musa. Öyle ki bütün dünyayı kaplıyordu bu yer” (Kaygusuz, 2016, s. 17).

Anlatıda ironisi yapılan durumlardan biri de önyargıdır. Önyargı ironisi hem Sema Kaygusuz'un Ruth ile yaşadığı bir anısında hem de Bora ve Helin arasında geçen ırk muhabbetinde görülmektedir. Sema Kaygusuz, bir süre Viyana'da Ruth ile birlikte kalmıştır. Bir gün kuru bir yaprak getirmiş ve özenle onu muhafaza etmeye başlamıştır. Kaygusuz'un sonradan öğrendiğine göre bu yaprak kanserli bir yaprakmış Kaygusuz, "Bu bana biraz acayip geldi doğrusu. Bir yaprağın hastalığını görmek, onu urundan ötürü saklamak benim için bile fazla yadırgatıcıydı," (Kaygusuz, 2016, s. 34) diyerek duygularını ifade etmiştir. Fakat Kaygusuz'un daha sonra öğrendiğine göre Ruth, kız kardeşini kanserden kaybetmiş ve yaprakla özdeşim kurması da bu yüzdenmiş. Bir başka gün Ruth, doktorlar hakkındaki düşüncelerini şöyle dile getirmiş:

"İrkçi biri değilim ama Budapeşte de doktora gittiğimde eğer ki doktor aksanlı konuşuyorsa, itiraf edeyim kendimi güvende hissetmiyorum. Romanya, Slovenya gibi baskıcı rejimlerden geçmiş ülkelerde verilen tıp eğitiminden kuşkuluyum. Sağlığımı onlara teslim edemiyorum, elimde değil" (Kaygusuz, 2016, s. 34).

Ruth'un bir yaprağı düşünecek kadar zarif ama ırka göre doktor ayıracak kadar kaba düşünceler sahip olması ironik bir olaydır. Zira Sema Kaygusuz Ruth ile yaşadığı şeyleri Birhan Keskin'e anlatmak isterken da bu ironiye değinmiştir:

"Bu anı muhakkak Birhan'a anlatmalıyım diye geçirdim içim den. Yas tutmanın insanı yücelten yordamını paylaşmak için. Bir de, tamamlanmayan düşüncelerin bizi nasıl başka parçalara böldüğünü, korkularımızda birleştirip hasretlerimizde nasıl yalnız bıraktığını söyleyeyim diye. Göçmen bir doktora güven duyamasa da, yaprağı kanserinden ötürü seven birisinin içinden geçiyor dışlamak ve şefkat, aynı anda. Ne zaman tak tuk tak diye uyandırılırsak, gözümüzü açtığımız yer, kendi ellerimizle yontamadığımız bir kafa!" (Kaygusuz, 2016, s. 35).

Adak hikâyesinde Bora ile Helin arasında geçen ırk sohbetinde de buna benzer bir durum söz konusudur. Helin, insanların ırk yüzünden ayırım yapmasının yanlışlığını ironik bir dille izah etmiştir:

"Helin gücendiğini saklamadan üzüm salkımını Bora'nın önüne itekler, "Nerden aldın bu üzümü, karşiki manavdan değil mi? Sordun mu nerden geliyormuş diye? Bu üzüm kardinal, Bodrum'dan geldi. Ataları Karya halkına uzanan birisi"

yetiştiriyor bunu, sence fark eder mi? O manavda gördüğün avokadolar Meksika'dan dünyaya yayıldı, patates Peru'dan, ananas Brezilya'dan, elma Asya'dan... İftar sofralarında İsrail'den gelen burmalarla oruç açıyor insanlar! Yeryüzünün bürün nimetlerini lüplüyorsun da, sofranı paylaştığın insanın kanbağını niye sorguluyorsun!" " (Kaygusuz, 2016, s. 44).

Ayrıca *Adak* öyküsünde, Helin ve Bora arasında insanın, doğayla ve hayvanla olan ilişkisine dair de sohbetler yapılmaktadır. Bu sohbetlerde insanın yıkıcı tavrına ve kendini bütün varlıklardan üstün görmesine ironi yapılmıştır. İnsanların yaşam mücadelesini hayvanlardan öğrenip daha sonra onları kendilerinden aşağı bir varlık gibi kabul etmeleri durumunun ironisi şöyle yapılmıştır:

"İnsanlar hayvanlarla tarihin hiçbir döneminde uyuşmamıştır. İnsan milleti nereye baksa sadece kendisini görür. Hayvanların kafasını kendi kafasına geçirir, onların pençelerini bir eldiven gibi kendi ellerine takar. Ben sanat tarihi okuyorum. On üçüncü yüzyıldan kalma bir İbrani kitabında Hezekiel'in kehaneti resmedilmiş. Hayatları boyunca Tevrat'ın buyruklarını izlemiş doğru kişiler, insanlık tarihinin son sahnesinde bir araya gelmişler. İşin ilginç yanı bu insanların hepsi hayvan başlı. Kimisi aslan, kimisi kartal, eşek, panter... Gel gör ki, bedenlerini hayvanla değiş tokuş etmiyorlar aslında. Tam tersi ne, dünyanın son gününde bile insanı içten içe yıkan bir uzaklığı ifşa ediyorlar. Onların bu yarı hayvan hallerinin hayvanla hiç ilgisi yok. Hem gerçekte mevcut olmayan hayvanbiçimli insan, hem de yerini hiçbir hayvanla paylaşamayan insankökenli hayvan oluyorlar. Ama kendi hayvanlıklarından ödün kopuyor hepsinin" (Kaygusuz, 2016, s. 39).

Halfeti'de, Birecik Nehrine baraj yapılması ile değişen doğa koşulları ve bundan etkilenen insan hayatları ironik bir dille anlatılmıştır:

"Bir yere gitmeden altındaki toprağı da çekip alabilirler. Benim Halfeti'de akrabalarım var. Arada bir onları ziyarete giderim. Eskiden, oradaki fıstık ağaçlarını her görüşümde dilim tutulurdu. Dolunaydan sonra dallardaki zümrüdi fıstıkların çoğalışını görürdük. Kadınlar bahçelerinde karagüller yetiştirirdi. Bir tek Halfeti'de açardı bu karagüller. Sonra Birecik Nehri'ne baraj kurdular. Bütün o güller, o ağaçlar, bütün köy olduğu gibi sular altında kaldı. Bir gittim ki iklim büsbütün değişmiş. Hava nemli. Kuytularda kurbağalar vıraklıyor. Sivrisinekler

akınlar halinde uçuşuyor. Caminin minaresi gölün ortasında mızrak gibiydi. O benim fıstık ehli akrabalarım baraj gönde alabalık avlıyorlar şimdi. Gölle uyuşmuşlar ama uyurgezer gibiler. Yaşamak değil onlarınki. Hayatta kalmak hayatta kalmak için hafızalarına silmişler." " (Kaygusuz, 2016, s. 42-43).

İnsan, sadece hayvan ve doğayla çatışma halinde değildir. İnsan, toplumla ve kendiyle de çatışma halindedir. Onun kötülüğü her yere sirayet etmiştir. Kaygusuz’a göre insanların hayvanları ve bitkileri hor görmesi ve doğayı tahrip etmesi gibi kötücül yanları eninde sonunda kendisine ve çevresindekilere de sirayet etmektedir. Örneklerden de görüldüğü üzere Sema Kaygusuz, *Karaduygun*’da ironiyi sadece biçime ya da içeriğe dâhil etmemiştir. İroni onun için temel bir unsurdur ve eserinde bütüncül olarak kullanmıştır.

Sema Kaygusuz’un öykülerinde ironiyi gerçeklik, hafıza, kimlik, toplumsal roller gibi ciddiyetle bakılan şeyleri altüst etmek için kullanmaktadır. Yazar, karakterinin başından geçen dramatik olayları ya da dramatik hisleri betimlerken olayın ciddiyetini bozarak trajedileri sıradanlaştırmaktadır. Kaygusuz’un öykülerinde en çok ironisini yaptığı konular arasında kadının toplumdaki yeri ve önemi, ataerkil düzen, yabancılaşma ve yalnızlaşma vardır. Yazarın dört öykü kitabındaki ironilerin yapısı ve konusu şöyle örneklendirilebilir:

Ortadan Yarısından kitabındaki *Televizyon Çocuklarım* hikâyesinde, başkahraman kadın bir reklam ajansında çalışmaktadır. Yeni bir televizyon kanalı için sunucu seçme görevini üstlenmiştir. Birçok genç ile görüşme yapan kadın, aralarından bazılarını sunuculuk için seçmiştir. Bu seçimler sırasında gençler yeni kimlikler oluşturulmaya çalışılmıştır:

“Adın?”

“Yasemin.”

“İyi, uygun görürsen bunu Jasmin yaparız. Dikkat çeker.”

“A, neden olmasın çok şık olur.”

Ancak babaannesinin adının Kiraz olduğunu unutan çocuklar, gerçek birer televizyon çocuğu adayı olabilirdi. O günlerde böyle düşünüyordum (Kaygusuz, 1998, s. 44-45).

Sunuculuk için hazırlıklar yapılmış, eğitimler tamamlanmış, kanalın açılış günü zamanı yaklaşmış ve sunucuların canlı yayına çıkacakları öğrenilmiştir. Gençleri canlı yayın için hazırlamayan kadın, şimdiye kadar öğrendikleri her şeyi bir kenara bırakarak kendi kimliklerini bulmaları gerektiğini söylemiştir. Canlı yayına çıkan gençler kendi kimliklerini bulmuşlardır. Fakat bu kimlikleri onların olgunluk değil çocukluk dönemine ait kimlikleridir:

“Koşmaya başladılar! Aynı anda hem de.

Tabloda ayrı düşmüş bir leke olmaktan kurtulmak için,

Fonları devirerek. Bir yere yetişiyormuşçasına...

yaşamlarında kendilerine ait bir çizgi çekerek,

kameramanlara, yönetmene, hatta bana omuz vurarak

gökkuşağı olmak ya da kayan bir yıldız gibi onlara bakıldığında dilek tutmak için,

koştular!

“Anneeee! Babaaa! Anneeee!” ” (Kaygusuz, 1998, s. 58).

Gençlerden sunucu olabilmeleri için önce yeni isimler, kıyafetler, yürüyüşler kazanmalarını isteyip daha sonra asıl kimliklerinin en doğal olduğunu söylemeleri ironi yoluyla eleştirilmiştir. Artık olgunluktaki kimliğini kaybeden bireyin onu yeniden kazanması olanaksızdır. Bu nedenle karakterler çocukluk dönemlerine dönerek anne ve babalarına sığınmışlardır.

Sema Kaygusuz, ikinci öykü kitabı **Sandık Lekesi**’nde tema olarak bireylerin bunalımları ve toplumdaki yerlerine odaklanmıştır. Bu kitapta özellikle kadınların toplumdaki konumları ironi ile ele alınmıştır. *Elif’in E’si*, *Kadın Sesleri* ve *Aşkâr* gibi öykülerde toplumsal ironiye rastlanmaktadır. Örneğin *Elif’in E’si* öyküsünde yeni

doğan bir bebeğe isim bulmaya çalışılmaktadır. Bebeğe isim konulması büyüklerin ve erkeklerin görevidir. Bir gece bebeğin dedesi ve annesi de kendi aralarında bebeğe ne isim vereceklerini konuşmaktadırlar. Diyaloglarda kadın, isim seçme hakkını eşine bırakıyor gibi gözükmemektedir:

“-O zaman, diyor Ahmet, Gül olsun, çiçek ismi, yakışır.

*-Gül mü, diyor Nermin, şu bizim pasaklı Gül’ün adını mı vereceksin torununa?
Geçen sene ne kadar kavga ettik unuttun mu?”* (Kaygusuz, 2015, s. 25).

Kadın, eşinin bulduğu isimlere bahane bularak eşini kendi istediği isme ikna etmeye çalışmaktadır:

“-Ahmet, hani yıllar önce bizim eve bir öğretmen hanım gelmişti, Saliha’nı kızı anımsadın mı?

-Anımsamadım ne olmuş?

-Sen onu çok beğenmiştin hani. Ne akıllı kız demiştin.

-Ha evet...

-Adı neydi onun. E...e’li bir şeydi ama, hay Allah...” (Kaygusuz, 2015, s. 27).

Erkeğin baskın gibi görüldüğü ama kadının istediğinin yapılması durumu gizli ironi yoluyla okuyucuya sezdirilmiştir. Öykünün sonunda Ahmet’in kendi seçtiğini sandığı ismi otoriter bir edayla bebeğe vermesi de bunun göstergesidir:

“Ahmet ağır adımlarla yaklaşarak, koca elleriyle bebeğin başını okşuyor. Bir ferman buyurmuşçasına başını yukarı kaldırıyor.

-Torunumun adını Elif koyuyorum. Boşu boşuna aranızda yeni bir ad düşünmeyin” (Kaygusuz, 2015, s. 28).

Postmodern dünyada hızla gelişen teknoloji, küreselleşmenin artması ve kapitalizmin propagandaları gibi evrensel olaylar tüketim çılgınlığına yol açmıştır. Üretimin az, tüketimin fazla olduğu bu yeni dünyada insan anlam arayışını kaybetmiştir. Açlık ve

tokluk, biyolojik anlamlarının dışında ruhsal anlamlar da taşımaya başlamıştır. Bu bağlamda açlık ve tokluk temaları üzerine kurulu **Doyma Nokta** öykü kitabında da, insanın hem fiziksel hem de ruhsal boşluğuna ironiyle bakılmıştır. Sema Kaygusuz, söz konusu kitabında çoğunlukla psikolojik olgunluğunu ve ruhsal bütünlüğünü sağlayamamış kişiler etrafında olay örgüleri oluşturmuştur. *SL* öyküsünde Ferhan, geçmiş ile şimdi arasında bocalayan ve her iki zamana da ait olamayan biridir:

“Taksim Meydanı'na vardığında yaya geçidinden sıçrayarak koşuşturan ihtiyar bir kadının arkasından bakıp alnını direksiyona dayadı. Hiçbiri gerçek değildir, belki gerçektir de içindeki hakikat olsa olsa bir tutamdır. Az sonra gireceği kuytu caddede, kentin akışını durduran o kangren olmuş kaldırımlarda, kiremit parçasıyla çizilmiş seksek daireleri olsa bile, o seksek daireleri, biraz sağır, az çok kör, doyup doymadığım bilemeyecek denli hissiz olan ve kentlerin en işlek caddelerince sakatlanan çocukların kısa ömürleri gibi çok geçmeden silinecektir. Ne de olsa bütün bunlar anımsama, şimdi olanların önceki yıllara vuran muğlak yansıması. Hem sonra kent dediğin nedir ki, bir ruh halinden başka?..” (Kaygusuz, 2023, s. 36).

ÇTK öyküsünde ihtiyar dede, yıllarca su kuyusu aramış ve bulamamıştır. Torununun rüyasına bir aksakallı girip de su kuyusunun yerini ona söyleyince aksakallıya gücenmiş ve torununu kıskanmıştır:

“Sabaha kadar tütün içti avluda, kemiklerine kadar üfüren ayazla haşhaşa torununun düşünüy seçen nurlu ihtiyarla hesaplaştı. Anlaşılan, en taze, en günahsız bilinç tercih edilmişti. Onca zaman insanların şaşkın bakışları altında ahmak gibi ne diye oydu tarlaları o halde? Yakup gibi inancı sınanmıştı herhalde. Üstelik bir kız çocuğunun iki dudağı arasındaymış demek, özenle yonttuğu değneğinin marifetsizliği” (Kaygusuz, 2023, s. 64).

Kılçık öyküsünde hafta içi her gün aynı restorana giden Kadir Bey'in lipsoz balığını yemesi, insanın açgözlülüğüne vurgu yapacak şekilde tasvir edilmiştir:

“Kadir Bey, Lipsos 'un kırgın gözlerine aldırmadan kafayı bir bıçak darbesiyle ayırdı. Büyük ellerini ayrıntı gerektiren işlerde kullanmakta zorlanıyordu. Balığın beyaz etini kılçıktan ayırırken epey uğraştı. (...) Çatalı, bıçağı bırakıp balığın

karnına soktu parmaklarını. Gözleri büyümüş, burun delikleri genişlemişti. Bir yandan yiyor öte yandan him'lamaya benzer tıkanık bir solumayla müziğin sesini bastırıyordu. İlk lokmayı ağzına atar atmaz iştah kapısı sonuna dek açıldı. Bunun hiç bitmemesini istiyordu. O ağırbaşlılık gitmiş, yerine, ısırma, çiğnemeye, yutmaya karışan bir ürkütücülük gelmişti. Balık tabağının üzerine iyice eğilip kamburunu çıkardı. Elleri olduğu gibi yağ içinde kalmıştı. Salatadaki karidesleri tutup ağzına atarken gözleri iri iri açıldı. Tavana baktı. Bütün salonu gözleriyle yutmak istiyordu. (...) Göğsü inip kalktıkça, içinde esneyerek genişleyen midenin buyruğuna uyuyor, o büyük mağaranın içini aslında açıklıkla dolduruyordu” (Kaygusuz, 2023, s. 47).

Postmodernizme göre hiçbir kesin değildir ve her şey sorgulanabilir. Sema Kaygusuz da toplumdaki geleneksel kabullerden bireylerin çıkar çatışmalarına kadar her şeyi ironi yoluyla sorgulamaktadır. *Esir Sözler Kuyusu* kitabında hem birey çatışmaları hem geleneksel kabuller hem de toplumsal yapı eleştirilmektedir. *Yüzeysel Şeyler* öyküsünde anlatıcı, ufak bir olay neticesinde bir arada yaşamaya mecbur birçok kadın arasında çıkan tartışmayı anlatmaktadır. Kadınların hırsları yüzünden başkalarına tavırları anlatıcıyı şaşırtmıştır:

“Salonda bağrıışan kadınlar önce iki grup halinde karşılıklı tartışırken, kendi içlerinde bölünerek ikili ve üçlü gruplara ayrıldılar. Konu birdenbire dağılıp çoktandır içlerini kemiren başka meselelere ayrıldı. Şebnemcim sen dememiş miydin Lütfiye'nin kocası kantin parasını zimmetine geçiriyormuş, diye?! Benim söylememe ne hacet, bunu herkes biliyor. Mitoman Yüzbaşı Selahattin'in uydurmasıdır bu! Mituman mı, sen benim kocama mintimin mi diyorsun? Hah hay, hata bende ki cahile laf anlatıyorum. Şule hanım, Şule hanım! Kocan kurmaylık sınavını kazandı diye fazla havalandın sen. Susun bakiim!” (Kaygusuz, 2017, s. 29).

Sokak Kadını öyküsünde, mahallede çıkan bir yangın anlatılmaktadır. Yazar, toplumdaki bireylerin kendilerinden başkası söz konusu olduğunda günahları ya da suçları rahatlıkla ortaya dökmelerini ironi yoluyla eleştirmiştir. Öyküde Seda'nın davranışlarından dolayı sokak kadını olarak anlatılması onun kötü bir karakter olduğu izlenimini yaratmaktadır. Bir kadına “sokak kadını” lakabını takan ve kendini iyi zanneden halk ise postmodern ironiye konu olmuştur. Postmodern ironide çoğunlukla

eleştirilen olaylar ya da durumlar gizli ve alaycı biçimde eleştirilmektedir. Mahalle halkının yangın sonrası halleri de bu şekilde eleştirilmiştir:

“Erler koca hortumlarını toparlayıp mecburen orayı terk ettikten sonra, sokak ahalisi sağlam kalan birkaç eşyayı evden çıkarma girişimi başlattı. Her kafadan bir ses, her çocuktan bir soru geliyordu. Yangın mağdurları için yemekler geldi, herkes, biz de kalın, yok yok biz de kalın, demeye başladı, ev bulana kadar... Biri, mağdurları utandırma pahasına, para toplamaktan söz etti. İyi insanlarmış gibi görünmek için bulunmaz bir fırsattı; orada, Vudu dinine inanan bireyler gibi, ateşi seyretmelerinin en doğal açıklamasını yapmak üzereydiler. Ellerinden gelebilecek bir şey mutlaka olmalıydı” (Kaygusuz, 2017, s. 57).

Benzer bir ironiye aynı kitaptaki *Zilşan’ın Ayakları* öyküsünde de rastlanmaktadır. Bu öyküde ironi yapılan durum ise plansız kentleşme ve gökdelenlerdir:

“Yakınlarda bir gökdelen var. Dev bir alışveriş merkezi. Zilşan’ın gözlerindeki yansımada titreyen. Sivasız bir mahallenin en işe yaramaz görüntüsü. Üstüne kurulduğu tepenin yamacındaki varoşu iyice sakilleştiren, iyice şehirsizleştiren devasa bir korkuluk. Öyle büyüktür ki oradan yıkılsa, Zilşan ta buradan altında kalır. Ta oradan güneşini keser bir göçerler ülkesinin. Zilşan çamura bata çıka koşar adımla ancak yarım saatte varabilir gökdelene. Ama bir türlü içine giremez. Zilşan’ın gözündeki her görüntü bir yaratığa dönüşür o zaman. Bir bunaltı kapanır üstüne, kıpırdamaz” (Kaygusuz, 2017, s. 72).

3.3. Biçim ve Dil Teknikleri

İnsan, tarih boyunca varlığını ve varlığına dair her şeyi anlamlandırabilmek, anlatabilmek ve aktarabilmek için temel araç olarak dili kullanmışlardır. Bu nedenle dil, tüm zamanlarda üzerine en fazla düşünülen konulardan biri olmuştur. Kimi düşünür dilin bir araç, kimisi bir amaç kimisi ise evrenin sadece dilin sınırları içinde var olabileceğini bu nedenle de dilin her şey olduğunu ileri sürmüştür. Örneğin “Nietzsche dilin sınırlarından kaçamayacağımıza çünkü dilden başka hiçbir seçeneğimiz olmadığına, her zaman dilin içinde kalarak iş görmek zorunda olduğumuza inanır.” (Sarup, 2004, s. 71).

Postmodern anlayışın dile yaklaşımı da Nietzsche'den farklı değildir. Postmodernistlere göre her şeyin dönüp dolaşıp geldiği yer dildir ve dilden öncelikli bir şey yoktur. Onlara göre kural tanımazlık, belirsizlik, tutarsızlık, mekanik olanın dışına çıkma vs. hep dil mekanizması olarak karşımıza çıkar. Çoğulcu bir yapının da egemen olduğu postmodernist eserlerde, dil oldukça karmaşık ve yeni bir düzen içindedir. Bu eserlerde birçok farklı tekniğin, terimin, alışılmadık kalıpların ve sözlerin, halk dilinin ve aydın dilinin bir arada kullanıldığı yeni bir yapı dikkat çekmektedir.

Sema Kaygusuz'un eserlerinde kullandığı biçim ve dil tekniklerinin incelendiği bu bölümde, tekniklerin açıklanması hususunda Hakan Sazyek'in *Roman Terimleri Sözlüğü* kitabından yararlanılacaktır.

3.3.1. Otobiyografik Teknik

Edebi eserlerde sıklıkla kullanılan tekniklerden biridir. Yazar, nasıl ki içinde bulunduğu toplumdan, zamandan, mekândan ayrı düşünülemez ve bu etmenlerden etkilenirse eserini oluştururken de kendi hayatından etkilenir. Hatta denebilir ki en çok kendi hayatından etkilenir çünkü bir yazar kendi yaşadıklarından, hissettiklerinden ya da çevresinden gördüklerinden yola çıkarak bir kurgu oluşturur. En kısa ve genel tanımıyla da otobiyografik yöntemde yazar kendi hayatından parçaları eserine serpiştirir.

Mehmet Tekin, otobiyografik teknikle ilgili şunları söylemiştir:

“Romancılar az ya da çok romanlarında kendilerini anlatmaktadırlar. Romancı kendi hayatını başkasına mal etmesini bilen insandır. Otobiyografik yöntem ben merkezli olduğu için anlatıcı ile anlatılan arasındaki mesafe belirsizdir. Yazarlar tarafından bu teknik fazla rağbet görmez. Bireyin etrafında dönen roman türünde bireyin iç dünyası inilmesinde bir imkân kapısı olduğu bilinmektedir” (Tekin, 2012, s. 270-272).

Postmodern metinlerde yazarın otobiyografi tekniğini kullanmasında birden fazla amaç vardır. Bu amaçlardan biri kurmaca eserin içine gerçek yaşamdan anlar yerleştirerek okura gerçek-kurmaca ilişkisini sorgulatmak ve belirsizlik yaratmaktır. Diğer bir amaç ise postmodernistlerin tarihe yönelme eğilimleridir. Yazarlar, kendilerinin ya da çevresindekilerin tecrübelerinden ve anılarından yararlanarak geçmişe dönüş yaparlar.

Her yazar otobiyografi tekniğini kullanırken objektif davranmayabilir. Bazı yazarlar kendi hayatlarından aldıkları anları yeniden yorumlayarak da okuyucuya aktarabilirler.

Yüzünde Bir Yer romanında yazar Sema Kaygusuz, otobiyografi tekniğini kullanarak hem kendi hayatından hem de babaannesinin hayatından ve inancından yararlanmıştır. Romandaki kadının hayatı yazarın hayatı ile benzerlik göstermektedir. Tezin birinci bölümünde Sema Kaygusuz'un hayatını anlatırken Samsun doğumlu olduğundan ve babasının mesleği gereği farklı şehirlerde yaşadığından bahsetmiştik. Roman kahramanı genç kadının da çocukluğunda Samsun'a gittiğine dair bilgiler vardır:

“Hızır’la ilgili ilk hatıranı gelelim. Onun soluğunu teninde hissettiğin o irkiltici geceye... Babaannenin Samsun'daki kâgir evindeydin o zaman. Her yıl beş on gün kalmak üzere ailece geldiğiniz bu ev ocakta fokurdayan aşuresiyle, sacda kavrulan işkembe kebabıyla daha sonra hiç tatmayacağın lezzetlerin masalsı yuvasıydı. Altı yaşına yeni girmiştin” (Kaygusuz, 2021, s. 44).

Yazar yaptığı röportajlarında sık sık babaannesinin 1938 Dersim Olayları sonrasında göç etmeye mecbur bırakıldığından ve onun inancında Hızır'ın önemli bir yerinin olduğundan bahsetmektedir. Sema Kaygusuz, yazılarını topladığı *Aramızdaki Ağaç* kitabında, romanda da anlatılan babaannesinin Hızır'a hizmet etmesi olayını şöyle değerlendirmiştir:

“Babaannem ile eve gelen dilenci -ya da Hızır- arasındaki şey adeta bir armağan mübadelesiydi. Babaannemin inanç dünyasından baktığımda onlar, çağlar önce imzalanmış bir akdin taraflarıydılar. Hızır, babaannemin yaşadığı acılara karşın ayakta kalmasını sağlamış, ona her fırsatta yardım etmiş, evine bereket getirmiş, daha sonra bir dilenci kılığında tekrar karşısına çıkarak ona verdiklerinin küçük bir parçasını geri almaya gelmişti. Böylece aynı cevherin iki ayrı parçası olan Allah ve insan sıralı olarak birbirlerinin vicdanlarına sığınıyorlardı. Söz konusu bir lokmayı paylaşmaksa, sofraya evren oluyordu” (Kaygusuz, 2019, s. 13).

Yazar, romanında hem kendi hayatından hem de babaannesinin hayatından ve inancından bu şekilde yararlanmıştır. Romanda aynı zamanda Hızır'ın hayatına dair kurmaca bir anlatı da bulunmaktadır. Yazar otobiyografi tekniği ile gerçekte yaşanan olayları ve kurmaca tekniği ile de hayal unsuru olayları romanında harmanlamıştır.

Postmodern metinlerde tekniğin bu biçimde kullanılmasının sebebi okura gerçek-kurmaca ilişkisini sorgulatmaktır. Kaygusuz da burada kendi hayatından parçalar ile hayal ürününü harmanlayarak okuru sorgulamaya davet etmektedir.

Barbarın Kahkahası romanında tıp tarihçisi ve deontolog olarak karşımıza çıkan Simin karakteri, Sema Kaygusuz'un babaannesini andırmaktadır. Daha önceki bölümlerde de bahsedildiği üzere Kaygusuz'un babaannesi Dersim İsyanı sırasında sürgün edilmiştir. Üstelik yazarın aktardığına göre de babaannesinin doğayla sıkı bir ilişkisi vardır. Simin'in ise mesleği gereği doğayla ve bitkilerle ilgilenmektedir. Bu durum Serpil ve Eda için tavsiyeler verdiği bölümlerde rahatlıkla görülmektedir:

"Her gün ağzına bir karanfil tanesi koysa, kahvaltudan sonra mesela, şu Serpil Hanımın önce kanı temizlenir sonra niyeti. Eski Çin İmparatorluğu'nda diplomatik münasebetler sırasında devlet adamları dillerinin altına karanfil tanesi koyar, karanfilin soğutucu tesiriyle konuşurlarmış. Karanfilin kupkuru olmaması lazım tabii. Suyu koyduğumuzda diklemesine durabilmesi gerek. Yan yatıp su yüzüne çıkıyor ya da dibe batıyorsa o karanfil bayatlamış demektir" (Kaygusuz, 2022, s. 19).

Simin, bingo oynandığı gece moteldeki diğer kişilerle yaptığı sohbet esnasında bir katliamdan kurtarıldığını söylemiştir. Hangi katliam olduğunu belirtmese de hakkında yapılan tahminlerden biri de Dersim Katliamıdır. Romandaki bu benzerlik otobiyografi tekniği ile oluşturulmuştur:

"Okan geçmişe bakarak havaya kaldırdı başını, "Dersim isyanı da olabilir, kalın kaşlı, Kürt tipi var."

"Olabilir," dedi Tamer, " çocukları kurtarmak için şey yapmışlardır. '" (Kaygusuz, 2022, s. 143).

Her iki örnekten de yola çıkarak Sema Kaygusuz'un, diğer postmodernist yazarlar gibi otobiyografi tekniğini kullanmasında birden fazla amaç vardır. Bu amaçlardan biri geçmişten beslenme diğeri ise gerçek hayattaki olay veya kişileri kurmaca içine alarak gerçek-kurmaca ilişkisini okuyucuya sorgulatmaktır. Otobiyografi tekniğini açıklarken her postmodernist yazarın anılarını her zaman doğrudan kullanmayacağını belirtmiştik.

BK romanında da Sema Kaygusuz, açıkça Simin'in hangi katliamdan kurtarıldığını belirtmese de Okan aracılığıyla Dersim İsyanını okuyucuya sezdirmiştir.

Sema Kaygusuz'un en çok otobiyografi özelliği taşıyan eserlerinden biri **Karaduygun** anlatısıdır. Bu kitabında yazar, otobiyografi tekniğini postmodern eserlerde önemli bir yer tutan üstkurmaca tekniğini oluşturmanın bir yolu olarak kullanmıştır. Eserin neredeyse tamamı Kaygusuz'un anılarından ve hislerinden oluşmaktadır. Eseri iki ana bölüme ayırarak incelemek bu noktada daha faydalı olacaktır. Eserin Roma rakamlarıyla numaralandırılan bölümlerinde Sema Kaygusuz, yakın arkadaşı şair Birhan Keskin hakkındaki izlenimlerini, eseri yazma sürecini ve yaşadığı bazı anları anlatmaktadır. Yazar bu bölümlerde anılarını edebi bir dil ve üslupla okuyucusuna sunmuştur. Örneğin III. bölümde Viyana'da bir süre aynı evde kaldığı Ruth ile olan birkaç anısını anlatmıştır:

"Birkaç gün sonra Ruth epey mutlu uyandı, İngilizcesi önceki ne göre daha anlaşılırdı şimdi. "Dün gece rüyamda kız kardeşimi gördüm" dedi. İki kardeş birbirlerine sarılıp koklaşmışlar.

"Uykunun lütfu işte, iki kardeş hasret gidermişsiniz."

Sıcak kahvesini üflerken buruk bir gülümsemeyle "Evet" dedi, "geçen yıl onu kanserden kaybettim, artık rüyalarda buluşuyoruz," " (Kaygusuz, 2016, s. 35).

Eserin roma rakamıyla ayrılmayan bölümlerinde ise Kaygusuz'un kurguladığı hikâyeler yer almaktadır. Ancak bu hikâyeler ya Kaygusuz'un yaşadığı bir olayın öyküleştirmiş halidir ya da hikâyenin içinde Kaygusuz'un hayatına dair otobiyografik unsurlar vardır. Musallat öyküsünde kalaycı birinin kahramanı rahatsız edişi anlatılmaktadır. IV. bölümde de yazar bir kalaycının kendisine musallat oluşuyla güne nasıl başladığını anlatmıştır. Kısaca yazar, IV. bölümde anlattığı olayı bir sonraki bölümde öyküleştirmiştir:

"O gün kapıma dayanan bir kalaycı yüzünden kitabım daha yazılmadan mahvoldu. Bağrış çağrış üstüme Musallat olan herkesin beni nasıl ezdiğini, ezikliğimin ta nerelere vardığını, maruz kaldığım haykırışlar, buyurmalar, tehditler, horgörüler, hiddetlenmeler, şiddetli paylamalar yetmezmiş gibi, içimi oyan vahlanmalar,

mızıldanmalar, yakarışlar, sonu gelmez dertlenmeler, biteviye iniltiler yüzünden her bir yandan saldırıya uğradığımı, o kalaycı sayesinde anladım” (Kaygusuz, 2016, s. 56).

Kitabın üçüncü öyküsü *Adak*’ta ise yazar tamamen kurgudan oluşan bir hikâye anlatmaktadır. Fakat hikâyenin bir noktasında 1938 Dersim olaylarına göndergede bulunmuştur:

“Benim babam köyünde arıcıymış mesela. Ormanda bal kovanlarını sağarmış. Sonra bu Kürt meselesi yüzünden askerler ormanını yakmış babamın. Köyü boşaltma emri gelince de mecburen çoluk çocuk toplanıp Batı’ya göçmüşler. Ben çok küçükmüşüm, doğduğum köy içime işlemeden tuzla buz olmuş. Şimdi babam her sabah beşte kalkıp liman işçilerine revani satmak için yola koyuluyor. Hayatı açık bir yara...” (Kaygusuz, 2016, s. 42).

Sema Kaygusuz, hikâyelerinde otobiyografi tekniğini az da olsa kullanmıştır. Gerçek hayattan parçaları hikâyelerin içine yerleştiren yazar, hem tarihi olaylara atıfta bulunmakta hem de okuyucuya gerçek-kurmaca ilişkisini sorgulatmaktadır. Örneğin ***Ortadan Yarısından*** kitabında yer alan *Televizyon Çocuklarım* öyküsünü yazar, reklam ajansında çalıştığı yıllardan etkilenecek kaleme almıştır:

“Reklam filmleri için özel yüzler seçen deneyimli, sağduyulu, genç birine ihtiyaçları vardı. Eğlenceli olabilir, diye kendimi avutup işi kabul ettim. İnsan içine sindiremediği bir şeyle nasıl eğlenecekse... Diş macunu için güzel dişliler, şampuan için parlak saçlılar, el kremi için bakımlı eller, bir banka için kel bir adam pazarlamaktı işim. Amacına uygun nesneleri yüzde yirmi hizmet bedeli karşılığında satıyordum” (Kaygusuz, 1998, s. 43).

Gerçek olaylardan etkilenilen bu hikâye, yazarın kurmaca dünyası ile birleştirilerek oluşturulmuştur. Toplumsal rollere ve kimlik bunalımına dikkat çekmek isteyen yazar, hikâyede sunucu olacak gençlerin kimlik arayışlarını kurgulamıştır. Mesela hikâyenin sonunda canlı yayına çıkan gençlerden doğal davranmaları istendiğinde stüdyoda “Anneeee! Babaaa! Anneee!” (Kaygusuz, 1998, s. 58) diyerek koşturmuşlardır. Gerçek ve kurmaca arasındaki bu ilişki postmodernizmin gerçeklik anlayışına da bir göndermedir.

Sema Kaygusuz, çocukluk ve gençlik yıllarında yazdığı öykülerini topladığı **Esir Sözler Kuyusu** kitabında gerçek hayattaki gözlemlerini zihninde yeniden yaratmıştır. Gerçek ile kurgunun karışımı hikâyelerden oluşan bu kitap, büyük oranda otobiyografi özelliği taşımaktadır. Yazarın babasının subay olması nedeniyle lojmanda yaşamak zorunda kaldıkları bir dönem olmuştur. Kitapta *Yüzeysel Şeyler*, *Üzüntü Avcısı*, *Sessizlikler* ve *Kayıp* gibi öykülerde lojman hayatının izleri görülmektedir. Özellikle *Yüzeysel Şeyler* öyküsünde Kaygusuz, lojman hayatından bahsetmektedir:

“Bir ön bilgi vermem gerekirse, meçli saçlarıyla tıpkı kocaları gibi bir örnek olmaya mahkûm subay hanımları (...) pazardan, çay partisinden, eğer öğretmenlerse okuldan ya da memurluk yaptıkları devlet dairesinden, yüksek toplu ayakkabılarını apartman basamaklarında tak tak vurarak, kendi evlerine çıkmadan önce abartılı kahkahalar eşliğinde birer birer bizim evde buluşup benim sevgili menekşecik annemle bir çift sohbet ederler” (Kaygusuz, 2017, s. 25-26).

3.3.2. Geriye Dönüş Tekniği

İster klasik ister modern isterse de postmodern olsun romanların büyük çoğunluğunda olaylar kronolojik olarak ilerlemez. Karakterlerin geçmişlerine dair bilgilerin verilmesi ya da okuyucuyu metnin içinde tutmak için zamanda atlamalar yapılmaktadır. Bu zaman atlamaları temelde ileriye ve geriye olmak üzere ikiye ayrılmaktadır. Geriye dönüş yönteminde bir karakterin geçmişte yaşadığı olaylar, hissettiği duygular, düşünceleri ya da bir eşyanın konumu, durumu, bir zaman diliminin olayları vs. aktarılmaktadır.

Hakan Sazyek, geriye dönüş yöntemini “Kronolojik düzeni genellikle ileri doğru giden iç zamanın, yer yer bu düzenliliğinden kopup geriye dönük bir yönelim içine girmesini karşılayan bir terimdir.” (Sazyek, 2021, s. 139) diyerek açıklamıştır. Geriye dönüş tekniğinde anlatıcının kimliği ve konumu yöntemin amacında farklılık yaratmaktadır. Figür olamayan anlatıcının yaptığı geriye dönüş yönteminde bir figürün kimliği/kişiliği ya da bir olayın perde arkası aktarılmaktadır. Böylelikle olay ve durumların geçmişle bağlantısı ve nedenselliği genellikle objektif bir şekilde ortaya konulmaktadır. Figür olan anlatıcının yaptığı geriye dönüşler ise bir hatırlatmadan (flashback) ibarettir. Bu teknikte de geçmişle ilgili bilgiler verilir ve nedensellik sağlanır fakat verilen bilgiler

çoğu zaman psikolojik yönden ve öznel olarak aktarılmaktadır (Sazyek, 2021, s. 139-141).

Geriye dönüş tekniği, eserlerde bütüncül ve kısmî olmak üzere iki şekilde karşımıza çıkmaktadır. İsimlerinden de anlaşılabilceği üzere bütüncül geriye dönüş yönteminde geçmişle ilgili daha fazla bilgi verilirken kısmî geriye dönüş yönteminde (flashback) anlık bir geriye dönüş söz konusudur. Bütüncül geriye dönüş bütün bir romanın zamanlamasını olabilir ama aynı durum kısmî geriye dönüş için geçerli değildir. Örneğin Ahmet Hamdi Tanpınar'ın *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* romanında Hayri İrdal karakteri bir sabah kahvesini yapıp masasına oturur ve okuyucuya Halit Ayarcı ile yaşadıklarını anlatacağını haber verir. Bu andan itibaren anlatılan her şey geçmişe aittir.

Giriş, gelişme ve sonuç gibi bölümlerin olmadığı ve zamanın karışık aktırıldığı postmodern metinlerde, klasik ve modern metinlerdeki gibi “bir yıl önce, benim çocukluğumda, birinden duyduğuma göre eskiden böyle oluyormuş” minvalinde geriye dönüşü işaret eden açıklamalar bulunmaz. Bugünden bir olay anlatılıyorken açıklama yapılmadan geçmişe dönülebilir. Bu noktada eserin zaman çizelgesini takip etmek okuyucuya yüklenen görevlerden biridir.

Yere Düşen Dualar romanının ilk bölümünde hem kısmî hem de bütüncül geriye dönüş tekniklerinin izlerine rastlanmaktadır. Yazar zamanda postmodernizm ilkelerinden olan belirsizlik ve parçalanmayı yaratmak ve akışı durağanlıktan kurtarmak için bu yöntemleri kullanmaktadır. Leylan'ın anlattığı asıl hikâye dört yıl önce başlamıştır. Bu bölümde Leylan'ın babasını öldüreceği hakkında bir söylenti ada halkı arasında yayılmakta ve Leylan babası için özel bir şarap yapmaktadır. Burada bütüncül geriye dönüş tekniği kullanılmıştır: “Söylentinin doygunluğa ulaşip herkesi etkisi altına alması bundan dört yıl öncesine rastlar,” (Kaygusuz, 2014, s. 11).

Asıl olayların anlatıldığı bazı anlarda kısmî geriye dönüş tekniği kullanılmış ve daha eski zamanlara gidilmiştir. Örneğin Leylan ve Kutsi Karaca'nın şarap içip konuştukları yerlerde Kutsi Karaca çocukluğunu anlatmaktadır:

“Dedem Ensar Karaca, babam on iki yaşını doldurduğu gün bir atla çıkagelmiş. Ayda bir kez anakaraya gider, on gün sonra ya para ya da birkaç değerli eşyayla

geri dönermiş, dedem. Demirbüken Ensar derlermiş ona. Güçlü kollarıyla bakır levhaları kâğıt gibi yırtabiliyormuş. Nisandan ekim sonuna kadar anakarada türlü güreş müsabakalarına katılır, topladığı parsayı evine getirirmiş” (Kaygusuz, 2014, s. 98).

Postmodern metinlerde geriye tekniğinin net bir zaman ibaresi belirtilmeden yapıldığını ve olağan akışı bozduğunu belirtmiştik. **Yüzünde Bir Yer** romanında böyle bir geriye dönüş tekniği görülmektedir. Anlatıcı, genç kadına bazen kendi yaşadığı olayları hatırlatırken bazen de hiç tanık olmadığı olayları anlatmaktadır. Kadının yaşadığı olaylar çocukluğuna ya da gençliğine ait olaylardır. Bu olayların aktarımı sırasında bazen kadının olay zamanındaki yaşı belirtmiş bazen de “*sırası gelmişken, hatırlatayım, sana anlatayım*” gibi ifadelerle geçmişe gidilmiştir:

“Yirmi beş yaşını sürdüğün yıl, sana miras kalan cevizliğin tapusunu almak için ilk kez Dersim'deki köye gitmiştin de, babaannenin anlata anlata bitiremediği bir masalsı köy yerine, bacalardan tüten kara dumanlardan başka çok az şeyin kıpırdadığı, dünyadan kopuk bir yerde bulmuştun kendini” (Kaygusuz, 2021, s. 67).

Genç kadının tanık olmadığı ama anlatıcı tarafından kendisine anlatılan olaylar ise yakın geçmişteki Bese'nin yaşadıklarını ve uzak geçmişteki Eliha, Melkisedek, Hızır ve Zülkarneyn'in hayatını içermektedir. Bu olayların aktarımı sırasında geriye dönüş yapıldığını niteleyecek zaman ibarelerine pek rastlanmaz:

“İdris'in diri diri yok oluşundan epey sonra, Hızır'ın suretinde tekrar canlanması biraz da Hızır'ın tekinsizliğindendir. Günbegün İdris'in imgesine dönüşüyordur Hızır. O da İdris gibi sessizce uzaklaşıyor, yüzünde insanı tedirgin eden mutlu bir anlatım, dünyanın sırrına ermişçesine geri dönüyordur. Bir şey biliyor ama ne?” (Kaygusuz, 2021, s. 51).

Romanda bazı anlarda da anlatıcı anlattığı olayı bölerek kadına sorular sorar, sonra başka bir hatırayı anlatamaya devam eder. Burada ikinci kez yapılan zaman parçalanması geriye dönüş yöntemiyle gerçekleştirilir:

“Sence Zülkarneyn yanılan mıdır, aldatılan mı? Doğmazdan önce adına atfedilen bir kahramanlık masalının esiri midir yoksa? Sık sık rüyasına giren boynuzları gelişmiş, lüleli kara sakalları göğsüne uzamış başka bir Zülkarneyn'e prangalı, içini kavuran sonsuzluk tutkusuyla mahvolmak pahasına seferler düzenlemeye mecbur, işin aslı bildircin avlamaktan, güreş tutmaktan başka bir şey yapmak istemeyen gayet sıradan birisidir belki. Belki de sonsuzluğu çoktan bulmuştur da bulduğunu fark edememiştir.

Babaannen Zülkarneyn ile ilgili bir masal anlatmıştı, anımsıyor musun?”
(Kaygusuz, 2021, s. 54).

Postmodern metinlerdeki parçalanmayı sağlayan öneli tekniklerden biri geriye dönüş tekniğidir. Sema Kaygusuz da *YBY* romanında bu parçalanmayı sağlamak için geriye dönüş tekniğini kullanmıştır.

Geriye dönüş tekniğinin kullanıldığı postmodern eserlerde karmaşa yaratmak için zaman ifadesi pek kullanılmaz. Fakat Sema Kaygusuz, *Barbarın Kahkahası* romanında belirsizlikten çok parçalanmaya odaklanmıştır. Bu nedenle de geriye dönüş tekniğini de olayları parçalama ve akışı durağanlıktan kurtarma amacıyla kullanmıştır. Romanda Melih ile İsmail arasında geçen bazı olay ve konuşmalar esnasında, Alikâr'ın babasına dair anlattığı hikâyede ve Simin'in geçmişini anlatması olaylarında kısmî geriye dönüş tekniğinin kullanıldığı görülmektedir:

“ İşte o yaz Bozcaada'da bir grup arkadaş tekneyle kolyoza çıkmıştık. Herkesin elinde çapari olta, oltayı kim çekse beş on tane kolyoz mavi siyah oynatıyor.”
(Kaygusuz, 2022, s. 33).

Melih'in denize atlamasından yanın saat öncesine dönelim. İskeleye hareketlenmenin göze batmadığı anlara...” (Kaygusuz, 2022, s. 40).

Sema Kaygusuz, tek tiyatro oyunu olan *Sultan ve Şair*'de, geriye dönüş tekniğini diğer eserlerinden farklı biçimde kullanmıştır. Roman ve öykülerinde kullandığı geriye dönüş tekniğinde genellikle karakterler geçmişi düşünmekte ve hatırladıklarını aktarmaktadır. Ancak *Sultan ve Şair* kitabında sultan ve şair, geçmişte hatırladığı olayları günümüzde canlandırmaktadır. Dolayısıyla oyunda karakterlerin yaptığı geriye dönüş sadece

zihinsel değil fiziksel de bir geriye dönüştür. Anlatının kronolojik olarak ilerlememesi, şair karakterinin sahnede önce gerçek kimliğinde varlığını gösterirken ufak bir hatırlama ile geriye dönüp başka bir kişilik kazanması, geriye dönüşlerin sadece bireysel değil zaman ve mekân olarak da yapılması gibi durumlar da oyunun geriye dönüş tekniğine ait diğer özelliklerdir. Bu özellikler bir arada değerlendirildiğinde, *Sultan ve Şair* oyununda geriye dönüş tekniği postmodern bir teknik olarak kullanılmış ve yenilikçi bir bakış açısı oluşturmuştur, denilebilir. Özellikle geriye dönüşlerin fiziksel olarak da yapılması bilimsel gerçeklerle örtüşmemektedir. Bu durum postmodernizmin, bilime ve bilimin doktrinlerine karşı çıkmasının bir sonucudur.

Sultan ve Şair oyunun birinci perdesinde sultan El Mutemid, şair İbni Ammâr'dır. Oyunun ikinci sahnesinde sultan Muktedir Billah, şair de Hallac-ı Mansur'dur. Oyunun son sahnesinde ise sultan Fatih Sultan Mehmet olarak, şair ise Hurufî derviş olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu üç sahnede anlatılan sultan ile şair arasındaki meselelerde geriye dönüş tekniği ile geçmiş yeniden inşa edilmiş ve yorumlanmıştır. Biraz öncede de belirttiğimiz gibi bu geriye dönüşler sadece zihinsel değil fiziksel de geri dönüşlerdir. Özellikle şair Yüksel Sorgun'un sahneye kendi kimliğinde çıkıp sultanla tartışması sırasında bir hatırlama yaşaması ile kimlik değiştirmesi olayı, geriye dönüşün fiziksel kısmını göstermektedir:

“Şair irkilir. Bir şeyleri hatırlıyordur sanki. Atmosfer yavaşça değişir, Sultan ve Şair birbirlerinin çevresinde dönmeye başlarlar. Yalın, son derece yavaş adımlarla karşılıklı aynı çemberi dolanırlar. Diyaloğun içeriği çok sert olmasına rağmen sesleri çok yumuşaktır. Sultan purosunu tüttürmeye devam eder. İkisi de yoğun duman altındadır.

ŞAİR- Şimdi hatırladım seni. Bu dikelmış kulaklar, bu doymak bilmez aç bakış...”

(Kaygusuz, 2013, s. 29).

Sema Kaygusuz'un sık kullandığı tekniklerden biri olan geriye dönüş tekniği, dört hikâye kitabında da varlığını hissettirmektedir. Kaygusuz'un hikâyelerinde bütüncül geriye dönüş tekniğine pek rastlanmaz. Hikâyeler yapıları gereği kısa zaman dilimlerini aktardıkları için kısmî geriye dönüş tekniğine daha uygun bir edebi türdür. Karakterler anlık hatırlamalar ya da çağrışımlar vesilesi ile geçmişe gitmektedirler. Bu geçmişe

yolculuk daha çok ruhsal amaçlıdır. Yazarın dört hikâye kitabındaki geriye dönüş tekniği çeşitli örneklerle açıklanabilir:

Ortadan Yarısından kitabının ikinci öyküsü *Siyah Top*'ta, doktor gözetimindeki bir grup hasta geçmiş hataları ile yüzleşmektedirler. Herkes sırasıyla öç almak istedikleri kişileri ve neden öç almak istediklerini anlatmaktadırlar. Hikâyede hastaların anlık olarak geçmişe gitmeleri ve öç almak istedikleri kişiyi anlatmaları geriye dönüş tekniği ile anlatılmıştır:

“Erkek arkadaşım bana bilardo oynamayı öğretirken, benimle sürekli alay ediyordu. Öğretmekten çok beceriksizliğimi seyretmek sevindiriyordu onu. Ondan daha akıllıydım çünkü daha dayanıklı, daha sorumlu. Kendi arenasında yakışıklı bir matador edasıyla kasılıyor, bu sınırlı zaferi kutluyordu kendince” (Kaygusuz, 1998, s. 27).

Sandık Lekesi kitabında nadir de olsa geriye dönüş tekniğine rastlanmaktadır. Kısmî geriye dönüş tekniğinin kullanıldığı bu kitapta karakterler genellikle anlık hatırlamalar yaşamaktadır. Örneğin *Sarhoştuk Yıldızların Altında* öyküsünde Kemal ve Muhsin isimli iki arkadaşın arasındaki ilişkiden bahsedilmektedir. Öyküde diyaloglar yoluyla yer yer iki arkadaşın çocukluk ve gençlik yıllarına gidilmektedir:

“Muhsin şemsiyeyi döndüre döndüre sallamış eski günlerin gülünç tokadını,

“Ulan Kemal, sen ne sulu gözlü adamdın ha, baban seni kahvede bezik oynarken yakaladıydı da nasıl da ağlamıştın çocuk gibi,” ” (Kaygusuz, 2015, s. 48-49).

Doyma Noktası kitabındaki *Sandık Lekesi* öyküsü kısmî geriye dönüşler üzerine kurulu bir öyküdür. Bu öyküde Ferhan, çocukluğunda birkaç bahar yaşadığı sokaklardan geçerken geçmişini ve arkadaşlarını anımsamaktadır. Altı bölümden oluşan öykünün her bölümünde ölüm ve yenilgi temaları etrafında geriye dönüşler görülmektedir. Öykü boyunca ne anımsanan zaman ne de şimdiki zaman hakkında net bilgiler verilmemiştir. Postmodern geriye dönüş tekniğinde rastlanan bu belirsizlik okuyucuya zaman algısını kaybettirerek okuyucunun gerçeklikle olan bağlantısını zayıflatmayı amaçlamaktadır. *Sandık Lekesi* öyküsünde ise zamanın parçalanması hem gerçekliği zayıflatmakta hem

de Ferhan'ın aidiyet duygusundan yoksun olduğuna vurgu yapmaktadır. Ferhan geçmiş ile şimdi arasında gidip gelirken ne geçmişe ne de şimdiye aittir:

“Ferhan, peşine takıldığı görüntüler konvoyundan sıyrılmak istese de birkaç mevsim boyunca çocukluğunu paylaştığı arkadaşları, otuz yıl öncesinden uzanıp ellerini tutuyorlardı şimdi. Direksiyon, avuçlarının terinden sıırılsıklam oldu, Zincirlikuyu'da üst geçidin altından geçerken, yeryüzünü karartan dev gölgelerden bunalınca dur durak vermeden kornaya bastı. İçine düştüğü teneke dünyanın dibinden gelen bet sesli bir çığlıktı bu; tangur tungur bir anımsayışa karşı uzun bir haykırış” (Kaygusuz, 2023, s. 28).

Kaygusuz, *Esir Sözler Kuyusu* kitabında genellikle kısmî geriye dönüş tekniği kullanmıştır. Hatırlamalar ve çağrışımlar yoluyla yapılan kısmî geriye dönüşlerde zaman net olarak belirtilmemiş olup olaylar özet şeklinde aktarılmıştır:

“Bir keresinde Uluslararası Balık Yemekleri Yarışması'nda, Gençler Fırında Balık dalı için yarışan otuz yaşlarındaki bir aşçının, devasa lacivert balıkları terbiye etmek için çabalamasını izlerken, bir daha balık yiyemeyecek kadar sıkılmış, ödül törenini bekleyemeden salonu terk etmek zorunda kalmıştı. Sonradan akşam haberlerini izlerken, balıkla savaştan genç adamı birincilik kupasını kaldırırken görünce, epey içermişti de” (Kaygusuz, 2017, s. 59).

Kitapla aynı adı taşıyan *ESK* öyküsünde ise bütüncül geriye dönüş tekniği rastlanmaktadır. Postmodern manada bütüncül geriye dönüş tekniğinin zamanı parçama amacı dışında gerçek ile hayali birbirinden ayırma amacı da öyküde görülmektedir. Öykü boyunca babaannesi ile olan anılarından bahseden anlatıcı, öykünün sonunda aslında babaannesinin yıllar önce öldüğünü söylemiştir:

“Sonra kapadı gözlerini. Ellerini güçlükle karnında birleştirdi. Uzun bir soluk üfledi, upuzun. Derken göğsü birdenbire çöktü. Kurtlarla kemirilmiş bir ağacın beklenmedik bir anda çatırdayarak düşmesi gibi. Öylece kalakaldım. Dudaklarımdaki titreme ellerime kadar yayılıyordu. Yataktaki küçücük gövde göz açıp kapayıncaya dek hızla karardı; ardından bir koku... insanı afallatan çabucak bir çürüme! Lime lime etlerin içinde... bir kemik dizilişi ki... sedefli.

Meğerki babaannem öleli yıllar olmuştu” (Kaygusuz, 2017, s. 23-24).

3.3.3. Diyalog Tekniği

Diyalog tekniği en genel tanımıyla iki veya daha fazla kişinin karşılıkları konuşmaları sayesinde oluşan bir tekniktir, denilebilir. Kökeni M.Ö. 4. yüzyıla kadar uzanmaktadır. Diyalog tekniği iki alt türe ayrılmaktadır. Birinci teknikte çoğunlukla kişiler arasındaki konuşmalar soru-cevap şeklinde gerçekleşmektedir. İkinci teknikte ise konuşmalar normal bir diyalog şeklinde gerçekleşmektedir. İkinci teknikte kullanılan diyalog yönteminin en belirgin özelliği cümle başlarında “-“ işaretinin kullanılması ya da cümle sonlarında “söyledi, dedi, diye söyledi” gibi ifadelerin yer almasıdır (Sazyek, 2021, s. 110-112).

Postmodern bir metin incelendiğinde, metinde Hakan Sazyek’in açıklamasında belirttiği gibi iki türden diyaloğa da rastlanmayabilir. Postmodern metinlerde diyaloglar genellikle paragraf halinde okuyucuya aktarılır, bu nedenle de kimin konuştuğu belirsizdir. “-“ işaretiyle aktarılan diyaloglarda da çoğu zaman kimin konuştuğu belirsizliğini korur.

Yüzünde Bir Yer romanında nadir kullanılan diyalog tekniği, postmodern açıdan incelendiğinde bazı cümlelerin yapı bozumuna uğratılarak yazıldığı görölmektedir. Postmodern söylemin ilkelerinden biri olan kuralların yıkımı ilkesi bu diyalog tekniklerinde ortaya çıkmaktadır:

“Daha devam edecekti de dayanamayıp sözünü kesitim Hızır’ın.

“Bütün bunları ben de biliyorum.”

Kaşlarını çatıp “Nasıl bilebilirsin ki” diye sordu.

“Çünkü hatırlıyorum” dedim. Bu öyle bir hatırlayış ki,

şu anda

harf harf

yazıya düşüyoruz

ikimiz de” (Kaygusuz, 2016, s. 131).

Sema Kaygusuz'un diyalog tekniğini en çok kullandığı eseri **Barbarın Kahkahası**'dır. Roman boyunca hem sidik olayını tartışılırken hem de motel sakinleri birbirlerini değerlendirirken diyalog ile iletişime geçmişlerdir. Romanda iki tür diyalog yöntemi dikkat çekmektedir. Birincisi klasik diyalog yöntemi olarak adlandırabileceğimiz, konuşmaların alt alta verilip tırnak işareti ile birbirinden ayrıldığı yöntemdir. İkincisi ise paragraf biçiminde verilip kimin ne söylediğinin belli olmadığı ama birden fazla konuşanın varlığının hissettirildiği yöntemdir. Diyalog tekniğini postmodern açıdan incelerken ikinci diyalog şekli temel alınmaktadır. Çünkü postmodernizmin belirsizlik ilkesiyle bağlantılı olarak yazarlar diyaloglarda da karmaşa yaratmak istemektedirler. Romanda bulunan paragraf şeklindeki diyalog tekniğine şöyle bir örnek verilebilir:

“Derken ortalık karışiverdi. Kadın çığlıkları, çocuk ağlamaları, resepsiyonun avlusunda zincire vurulan köpeğin havlaması ... hop hop beyler sakın olun! aşağılık rezil! sadece çişini yapmış ne var bunda ... ayıp oluyor yapmayın lütfen! denize girince sen de. İşemiyor musun? burası nezih bir yer! canım belki de prostatı vardır adamın! gerçekten şeyini mi teşhir etmiş? annneeeaaa!”
(Kaygusuz, 2022, s. 14).

Romanda kullanılan diyalog tekniğinde dikkat çeken bir diğer noktada *Esrariler* bölümünde Selçuk ve Alikâr arasında geçen konuşmaların yazılma düzenidir. Konuşmalar hem tırnak işaretiyle birbirinden ayrılmış hem de Selçuk'un söyledikleri sayfanın sağ tarafında yer alırken Alikâr'ın söyledikleri sayfanın sol tarafına yazılmıştır. Bu yazım şekli postmodern yazarların düzensizlik anlayışının bir sonucudur.

Yazarın 2013 yılında yayımladığı **Sultan ve Şair** başlıklı kitabı bir tiyatro oyunu olduğu için diyaloglarla örülüdür. Oyunun merkezinde yer alan diyaloglar, klasik tiyatro metinlerindeki gibi iletişimsel ve dramatik işlevlerin ötesine geçerek çok sesli, çok katmanlı ve anlamca parçalanmış bir yapı oluşturmaktadır. Sultan ve Şair oyununda iki ana karakter bulunmaktadır: Sultan ve Şair. Sadece iki kişinin canlandığı bu iki karakter her perdede farklı bir kimliğe bürünmektedir.

Oyunda çok sesliliği başlatan karakter sultandır. İlk iki perdede sultan sahneye farklı sultanların kimliğinde girmekte ve Yüksel Sorgun'a da farklı şairlerin kimliklerini atfetmektedir. Oyunun üçüncü perdesinde Yüksel Sorgun kendi gerçek kimliğinde iken

sultan, Yüksel Sorgun'un bir hayranını canlandırmaktadır. Oyunun dördüncü perdesinde ise şair, kendisinin Hurufî bir dervîş olduğunu, sultanın ise Fatih Sultan Mehmet olduğunu söylemektedir. Böylece hem oyun içinde oyun oynanmıştır hem de diyaloglarda çok seslilik yaratılmıştır.

Diyaloglarda bir yandan sorgulayıcı üslupla okuyucunun aklında soru işareti oluşturulurken diğeryandan yargılayıcı üslupla karakter haklı çıkarılmaya çalışılmıştır. Postmodern diyaloglarda sıklıkla kullanılan karakterler arası hiyerarşik düzenin bozulması tekniğı ile karakterler arasında kimin haklı kimin haksız olduğu belirsizleştirilmiştir. Bu noktada hem farklı üsluplar kullanıldığı için çok sesli bir yapı yaratılmış hem de hiyerarşik düzen bozulduğu için çok katmanlı bir anlamsal yapı oluşturulmuştur:

“ŞAİR- Ben günahın sınırını aşmadan seninle yetinirken, sen helal sınırını aşmak için bütün gücünle ısrar ederdin. Ne desem yetmezdi sana, ne söylesem doyuramazdım. Sana sunulan her dize sende eksiklik yaratırdı.

SULTAN-Oysa ben doyurdum seni. Hem de ne doyurmak! Seni kendime vezir bile yaptım. Ordumu emrine verdim, hazinemın kapılarını açtım. Sana saraylar konaklar verdim. Ama sen ne yaptın, hükümdarlığımı ilan edip nankörce başkaldırdın!

ŞAİR-Zamanında şiirimin karşılığında yeterince altın verselerdi asla sana eşit koşmazdım kendimi.

SULTAN-Hadi oradan, iki dirhem terbiyen olsaydı şiirini altınla ölçmezdin. Hem kaç altın edersin ki, söyle bana kaç altındır senin değerin?” (Kaygusuz, 2013, s. 17).

Sema Kaygusuz öykülerin genellikle okuyucuya otorite sahibini sezdirmek, karakterleri tanıtmak ve okuyucuyu olaylara doğrudan tanık yapmak için diyalog tekniğinden yararlanmıştır. Kaygusuz, öykülerinde biçim olarak postmodern bir diyalog tekniğı kullanmamıştır. Diyaloglar genellikle satırlar halinde, ya kısa çizgi (-) ile başlamakta ya da tırnak (“ ”) içinde aktarılmaktadır. İçerikte ise gerçeğı yansıtmaları ve okuyucuyla

yazar arasındaki mesafeyi kısaltması bakımlarından postmodern diyaloglar oluşturmuştur.

Ortadan Yarısından kitabında yer alan *ÇTE* öyküsünde diyaloglar içerik bakımından postmodern özellik göstermektedirler. Öyküde kendini asmak üzere olan Tanrı, yarattığı insanlara son kez seslenmektedir. Mavi dünyada yarattığı insanlar biçim kaygıları yaşadığı için yeni yaratacağı dünyada insanlar kendi uzuvlarını seçme hakkına sahip olacaklardır. Yani aslında şu anda Tanrının seslendiği insanların uzuvları yoktur ama buna rağmen Tanrıya cevap verebiliyorlar. Diyalog yoluyla hayal ile gerçek arasındaki çizginin bulanıklaşmasına katkıda bulunulmuştur:

“Kendini asmadan önce öfkeyle anlatmaya devam etti:

“Bir gün doğurdu. Dünyanın en çirkin çocuğunu. Onu ‘güzel oğlum’ diye sevmeyi öğrendi. Hadi artık kendinizi seçin... bu kadar gevezelik yeter.”

“Şey, beşinci sayfa, yirminci sütündeki mavi göz, çok ince kaş, ikinci katalogda 58. sayfa, birinci sütündeki geniş alın, soğan kabuğu saç, içinde sarı hareler olsun, bir metre yetmiş beş santim boy, elli beş santim bel, 90 santim göğüs bi de...” ”
(Kaygusuz, 1998, s. 61).

Sandık Lekesi kitabında diyaloglar önemli bir yer tutmaktadır. Yazar diyaloglar yoluyla olayları, duygusal etkileşimleri, karakterlerin ruh hallerini ve kişilik özelliklerini anlatmıştır. Klasik ve modern metinlerdeki diyaloglar, okuyucuya bir şeyi doğrudan aktarmanın yollarından biriydi. Postmodern metinlerdeki diyaloglarda ise doğrudan aktarım yerine sezdirme yolu tercih edilmektedir. Bu kitapta özellikle geleneksel aile yapısı postmodern manada diyaloglarla anlatılmıştır. *Elif’in E’si* ve *Kadın Sesleri* öykülerindeki diyaloglar, postmodern diyaloglara örnek gösterilebilir. Yazar her iki öyküde de ataerkil toplum düzenini doğrudan aktarmak yerine sezdirmiştir:

“– Demek evin yükü çoğunlukla sizin sırtınızda?

– Benim kocam bir kargo şirketinde çalışıyor. Gecesi gündüzü yok anlayacağın. Alışveriş, ev işleri, oğlanın dersleri, bütün angaryalar benim üstümde. Bizimki haftalık para bırakır, gerisine karışmaz.

– Hep geç mi gelir eve?

– Çoğunlukla... önceleri cama kapıya çıkar yolunu beklerdim, ama yapmıyorum artık. Vurup kafayı yatıyorum. Geldiğini bile duymuyorum,” ” (Kaygusuz, 2015, s. 36).

Sema Kaygusuz’un *Esir Sözler Kuyusu* eserinde, eserle aynı anı taşıyan öyküde postmodern diyaloglara rastlanmaktadır. Kimin konuştuğunun belli olmadığı ve konuşulanların başka biri tarafından anlatıldığı bu diyaloglarda, postmodernizmin hem belirsizlik hem de çoğulculuk ilkeleri görülmektedir:

“Beklendiği gibi bu yüzleşmeden hiçbir şey çıkmaması bir yana karşılıklı sataşmalar ve tehditler havada uçuşmaya başladı. Bak beni zorlama geçen perşembe ne söylediğini de söylerim haaa! Ne demişim, söyle bakalım ne söylemişim?! Hanımlar bakın ayıp oluyor, birazdan beyler gelicek, rezil olucak kocalarımıza. Yok yok ne saygı kaldı ne de akıl. Bir an boş bırakmaya gelmiyor sizi!” (Kaygusuz, 2017, s. 28).

3.3.4. İç Diyalog Tekniği

İç diyalog tekniğinde, iki veya daha fazla kişi arasında geçecek olan konuşmalar sadece bir karakterin iç dünyasında seslendirilir. İç diyalog tekniğini, diyalog tekniğinden ayıran en önemli fark diyalogu aktaran karakterin seslendirdiği diğer karakter/karakterler genellikle hayal ürünüdür. Diyalog ve iç diyalog arasındaki bir diğer önemli fark ise diyaloglarda gramer kurallarına bağlı kalınırken iç diyalogda serbestlik söz konusudur. Hatta çoğu zaman hangi karakterin seslendirildiği anlaşılmayabilir. Daha detaylı anlatımıyla:

“‘İç diyalog’, romanda bir psikolojik tahlil yolu olan ‘iç konuşma’nın bir türevidir. Bununla birlikte, yapı itibarıyla ondan oldukça farklı olan ‘iç diyalog’, alışılmış bir ikili diyalog pasajına sahiptir. Konuşma cümlelerinin başına getirilen “-“ işaretinin varlığı karakteristik bir diyalog sahnesinin ortamını verir. Ancak, anılan işaretle başlayan ve “ ” işareti içine alınan konuşma cümlelerinin ardından anlatıcıya ait “dedi”, “diye karşılık verdi” gibi klasik diyaloga özgü tamamlayıcı ibareler ‘iç diyalog’da yoktur. ‘İç diyalog’ tekniği salt bir kişinin, kendi içinde oluşturduğu hayali bir muhatap ya da –yine kendi içinde- figürleştirdiği psikolojik

bir merkez ile gerçekleştirdiği içsel konuşmadan meydana gelir” (Sazyek, 2021, s. 163-164).

Hakan Sazyek’in de belirttiği gibi postmodern metinlerde iç diyalog tekniği çoğunlukla karakter ile karakterin iç sesi ya da hayali arkadaşı arasında geçer. Bu konuşmalarda geçmiş, bugün, toplumsal sorunlar, yaşanan olaylar ve hisler gibi birçok şey sorgulanır. Postmodern eserlerde bazen diyalog ve iç diyalog tekniğini birbirinden ayırt etmek zorlaşabilir. Çünkü diyalogda da iç diyalogda da yazar paragraf şeklinde yazmayı istemiş olabilir. Burada diyalog ve iç diyalogu ayırt etme görevi okuyucuya düşmektedir. Konuşmalar gerçek kişiler arasında geçiyorsa diyalog tekniği; karakter iç sesiyle ya da hayali biriyle konuşuyorsa iç diyalog tekniği kullanılmıştır.

Barbarın Kahkahası romanında İsmail ve Melih’in kavga ettiği gece, Selçuk ikisi arasında kalınca bir iç diyalog gerçekleştirmiştir. Bu teknikle yazar, Selçuk’un hissettiği karmaşık ruh halini okuyucuya doğrudan aktarmıştır:

“Selçuk kendi kendine konuşuyordu, "Yapmayayım mı?" "Yapmayayım." "Peki o zaman." "Siz yine iskelede mi yatacaksınız?" "İskelede yatacaksınız." "Tamam." "İyi geceler o zaman." "Bir şey lazım olursa," "seslenin diyeceğim ama saat de geç oldu." "En iyisi ben gideyim." ” (Kaygusuz, 2022, s. 85).

3.3.5. Monolog Tekniği

Monolog, iç konuşmanın tek kişi etrafında ve psikoloji ağırlıklı gerçekleşen halidir. Monolog tekniğinde karakter, kendisiyle ya da çevresindekilerle bir çatışma haline girer ve iç hesaplaşma yapar. Bu hesaplaşma esnasında kendinin, çevresindekilerin psikolojik hallerini açıklayabilir ya da geçmişe dair bilgiler verebilir. Aynı zamanda bir iç çözümleme yöntemi de olan monolog da, figür olmayan anlatıcının dolaylı yoldan anlattığı görünmeyen yaşam ya da geçmiş yaşam doğrudan aktarılır. Yazar, tabiri caizse karakterinin beynine bir mikrofona koyar ve onun düşüncelerini, düşüncelerinden yola çıkarak da hayatını ve ruh halini doğrudan okuyucuya aktarır (Sazyek, 2021, s. 167-169).

Postmodern metinlerde monolog tekniği çoğunlukla bilinçakışı tekniği ile birlikte karşımıza çıkmaktadır. Karakterin iç dünyasına dair bilgiler, düşünceleri, yorumları vs

doğrudan monolog tekniğiyle aktarılabilir. Bu durumda monolog ve bilinçakışı tekniği birlikte kullanılır.

Yere Düşen Dualar romanında monolog tekniği, genellikle karakterlerin iç dünyalarını yansıtmak için bilinçakışı tekniği ile birlikte kullanılmıştır. Böylece yazar, karakterlerinin iç dünyasını doğrudan okuyucuya sunmuştur:

“Umursamıyorsun! Oysaki mümkün değil. Umursamazlığı beceremediğinden uykuya boğuyorsun kendini! Şikâyet ettiğin yasa bağımlısın artık. Köpekler de öldü nasıl olsa. Uyanık duracak sebebin kalmadı. Durma telaşıyla biteviye bir harekete kapılmış gidiyorsun”
(Kaygusuz, 2016, s. 120).

Postmodern eserlerde genellikle karakterin iç dünyasını doğrudan aktarmak ve karmaşa ve belirsizlik yaratmak amacıyla kullanılan monolog tekniği **Yüzünde Bir Yer** romanında da bu amaçlarla kullanılmıştır. Monoloğu kişinin kendisinin ya da iç sesinin tek başına konuşması olarak tanımlarsak romanda monoloğu oluşturan kişinin genç kadının içinden çıkan varlık/kişi olduğunu söyleyebiliriz. Genç kadının içinden çıkan ve tekrar içine girmek isteyen varlık/kişi romanda tam olarak tanımlanmamıştır. Roman boyunca kadınla yaptığı konuşmalarda kadın bu varlığı duymamakta ve onunla konuşmamaktadır. Anlatıcı konumundaki varlık ise kadının hayatına ve düşüncelerine dair her şeyi bilmekle kalmayıp o doğmadan önce oluşan belleğindeki olayları ve hisleri dahi bilmektedir:

“Benliğinin en mahrem parçası bende duruyor. O çetrefil duyguyu emanet alalı beri gözümü gözünden ayırmadım. Tarihi bir sır yüzüne nakşedilmiş senin. Seni doğuran anne, seni düşleyen baba henüz dünyada yokken, atalarının çizdiği kederli bir sima, tenden tene geçen yakıcı bir ağıtın son defteri olmuşsun. Nasıl okuyacağını bilmiyorsun yüzündeki harfleri. Yaşamadığın halde etkisi altında kaldığın, söze nereden başlayacağını bilemeyip satırlarını bitiştiremediğin bu gizil utanç, büyümeni aksatıyor” (Kaygusuz, 2021, s. 11).

Kadının içinden çıktığını söyleyen bu varlık romanın birçok yerinde monolog şeklinde konuşur ve olayları aktarır. Fakat ne kendisinin nasıl bir varlık/kim olduğuna dair bir bilgi verir ne de genç kadından bir cevap bekler:

“Zevraki'ye duyduğun yakınlık önemlidir elbette. Ama bağlamlar, o kahrolası bağlantılar, ruhsal özgünlüğün sınır taşlarını örmekten başka pek bir işe yaramadılar. Doğrusunu istersen inciri sevişine bir sebep bulamadım hâlâ. Hem bir kerecik olsun, pazaryerinde dolaşırken bir kilo incir alıp da kalabalığın içinde ağzını şapırdada şapırdada, dudaklarından akan balı yalana yalana incir yedin mi ki? Önce onu söyle, sonra dikil ağacın önüne” (Kaygusuz, 2021, s. 21).

Barbarın Kahkahası romanında monolog tekniği genellikle bilinçakışı tekniği ile birlikte kullanılmıştır. Simin'in yazdığı bölümlerde de monolog tekniğın izlerine rastlanır. Bu bölümlerde yazar, Simin'in düşünceleri üzerinden diğerkarakterlerin fiziksel ve psikolojik özelliklerini açıklamaktadır. Postmodernist yazarların bir şeyi doğrudan aktarmak yerine dolaylı yoldan aktarmayı tercih etmelerini bu teknik üzerinde görmek mümkündür:

“Keşke buralarda ışgın olsaydı. İki taşım kaynatıp içse serinlerdi biraz. Serinlemek derken tensel ferahlıktan bahsetmiyorum sadece, duyguların ağda/anmasını gidermek için de latif kokulu bitkilere başvurmak gerek. Sandal ağacından küçük bir dalı elinde tutup mütemadiyen koklaması eminim işe yarayacaktır. Böylece günün birinde, gördüklerini içine akıtıp kendini değiştirmeye başlar. Arkasından konuştuğı kimseye bir faydasının olmadığını er geç idrak edip kendi kendiyile sohbet eder” (Kaygusuz, 2022, s. 20-21).

Sultan ve Şair metni bir tiyatro oyunu olduğunu için diyaloglar üzerine kuruludur. Bu nedenle metinde monolog tekniğı sadece şairin kendi kendine söylenmeleri esnasında kullanılmıştır: “ŞAİR- (Eski bir hatıraya dalarak kendi kendine konuşur) Yine de dikkatli olmak lazım, en can yakıcı sözler alelade yerlerde ayaküstü söylenir,” (Kaygusuz, 2013, s. 41).

Sema Kaygusuz'un az da olsa monolog tekniğini kullandığı eserlerinden biri de **Karaduygun**'dur. Birkaç Kişi hikâyesinde karakter yaşadığı olayı betimlerken aklından geçenleri de dile getirmektedir. Bir nevi monoloğunu betimlemesiyle bütünleştirmiştir:

“Onun geceye hükmeden korkunç inleyişini duyduğumda, yanına gidip gitmemekte tereddüt ettiğim bir an, acıya duyduğum yakınlık tiksindirdi beni. Kapıdan çıkıp apartmanın merdivenlerini inene değin geçen sürede, bu hüznü titreşimin pek

inandırıcı olmadığını da geçirdim aklımdan, Ses tam yatak odamın duvarından geliyor, evimin bütün odalarını sinsice kolaçan edip kulağımın dibinde çınliyordu. Acıya hastalıklı bir biçimde eğilimli olmam bir yana, bana çok tanıdık gelen sesin yapmacıklığını anlayacak kadar deneyimliydim de” (Kaygusuz, 2016, s. 75).

Bireyin parçalanmış kimliğinin ve modern dünyanın karmaşasının doğrudan aktarılmasında monolog tekniği önemli bir yere sahiptir. Sema Kaygusuz, hikâyelerinde kullandığı monolog tekniği ile karakterlerinin düşüncelerini, duygularını ve çatışmalarını okuyucuya doğrudan sunmuştur. Kaygusuz’un hikâyelerindeki monolog tekniğinin kullanımı şöyle örneklendirilebilir:

Ortadan Yarısından öykü kitabında yer alan *Televizyon Çocuklarım* öyküsünde başkahraman kadın, bir reklam ajansında çalışmaktadır. Sunuculuk için seçtiği gençlerin canlı yayına çıkacakları haberini son anda alınca paniklemiştir. Çünkü kadın gençleri monitörden okumak için eğitmiştir. Bunun iç çatışmasını yaşarken kendi kendine düşünmektedir:

“Bu gençler kimdi? Onlardan ne istiyordum? Ne diye bu kadar korku? Beni ablaları, öğretmenleri, dostları gibi görmelerini sağlamakla onları kimden emanet almıştım? Üstelik hiçbirine güvenmezken evimin kapılarını açıp havlularımda ellerini kurulamalarına, banyoya girmelerine, mutfak dolaplarımı gelişiğüzel açıp kendilerine bardak beğenmelerine, yatak odamdaki bez bebeklerimi kucaklarına alıp sevmelerine nasıl izin verdim? Bir kez daha kırılmalarını nasıl erteleyebileceğimi düşündüm?” (Kaygusuz, 1998, s. 52).

Sandık Lekesi kitabındaki *Kadın Sesleri* öyküsünde Berna ve Ayşe’nin telefon konuşmaları sırasında Berna, Ayşe’nin nasıl biri olduğunu çözmeye çalışmaktadır. Berna’nın kendi kendine düşünceleri monolog şeklinde yazılmıştır:

*“benden beş yaş küçük, dansözler gibi uzundur saçları,
rengini perhidrol ile açıyor olmalı...
hıh küçük görünüyormuş, eli ayağı kocamandır bunun,*

dudakları etlidir, gülerken bir karış boşluk açılır yüzünde” (Kaygusuz, 2015, s. 35).

Esir Sözler Kuyusu kitabındaki *Soyunuk* hikâyesi monolog ve bilinçakışı tekniklerinin birleşimi ile oluşturulmuş bir öyküdür. Öyküde anlatıcının düşünceleri yer yer düzenli hale gelirken yer yer dağılmaktadır. Düzenli halde bulunan düşünceleri monolog tekniği ile aktartılmıştır:

“çarçabuk attım başımdan herkesi öte yana geçmek için silkeledim kendimi başkalarından baktım üstümde bir şey kalmamış ellerimle örttüm memelerimi ellerim yetmedi kendimi kaplamaya büyük olasılıkla kâbus görüyorum hiçbir şey bu kadar korkunç olamaz bu kadar korkutucu bu kadar kara babam ölse böyle korkmazdım yalnızlıktan herkes giyinikti bir ben bir ben” (Kaygusuz, 2017, s. 51).

Soyunuk öyküsü dışındaki öykülerde monolog tekniği kısa düşünceleri betimlemek için kullanılmıştır. Örneğin “Babaannemin evine vardığımda onu bahçe kapısında iki büklüm beni beklerken buldum. Boyu ne kadar da kısalmış, diye düşündüm, geceliğinin etekliği çimenlere karışmıştı,” (Kaygusuz, 2017, s. 22) cümlesinde anlık bir gözlem ve monolog yapılmıştır.

3.3.6. Bilinçakışı Tekniği

Önceleri iç konuşma tekniğinin bir türü olarak kabul edilen bilinçakışı yöntemi, zamanla kullanım alanının genişlemesi ve kendine özgü bazı özellikleri nedeniyle iç konuşma tekniğinden ayrı düşünölmeye başlanılmıştır. İç konuşma ve bilinçakışı yönteminin birbirinden ayrıldığı önemli noktalardan biri bilinçakışının kullanıldığı yerde cümle bozulmalarının fazla olmasıdır. Bu yöntemde cümleler arasındaki bağlantıya, yazım ve noktalama kurallarına, eserin geneline hâkim olan üslup yapısına dikkat edilmez. Bu teknikte önemli olan şey karakterin o an ne düşündüğünün bozulmaya veya düzeltilmeye uğratılmadan olduğu gibi aktarılmasıdır.

“Romanda figürlerin iç dünyalarını aracısız ve bütün karmaşasıyla aktarmak amacıyla, çağrışıma dayalı olarak birbirini izleyen ilintisiz cümleler şeklinde uygulanan bir tekniktir. ‘İç konuşma’nın düzensiz halidir, denilebilir. Figürlerin görünmeyen yaşantısını aracısız olarak aktarma arayışlarının ürünü olan ‘bilinç

akışı', ilk çıkış noktası psikoloji olmakla birlikte, sanatsal orijin bakımından roman sanatına özgü birkaç teknikten biridir” (Sazyek, 2021, s. 76-77).

Bilinçakışı tekniği, postmodern metinlerde fark edilmesi zor tekniklerden biridir. Postmodern metinlerin özünde belirsizlik ve karmaşa gibi yapılar dikkat çeker. Dün, bugün ve yarın, gerçek ve hayal, bilinçaltı ve bilinçdışı öğelerin bir arada aktarıldığı postmodern metinlerde bir parçanın bilinçaltından mı aktarıldığını yoksa gerçekten gerçekleşen bir şeyin mi anlatıldığını anlamak zorlaşır. Burada önemli olan okuyucunun metnin gidişatını iyi takip etmesidir.

Yere Düşen Dualar romanında nadir de olsa kullanılan bilinçakışı tekniğini Leylan'ın babasını öldüreceği yönündeki dedikoduları öğrendiğindeki iç konuşması esnasında görürüz: “O parıltılı siyahlığın içinde neler neler geçti aklımdan; marinaya koşacak, bir meyhanelere bakınacak, babamı bulur bulmaz herkesin içinde, ah babacım, diye bağıracaktım, canım babacım, hayattaki tek akrabam... ben seni öldürür müyüm hiç!” (Kaygusuz, 2014, s. 17).

Birçok postmodern eserde olduğu gibi **Yüzünde Bir Yer** romanında da monolog tekniği ve bilinçakışı tekniği birlikte kullanılmıştır. Kadının vücudundan ayrılan varlık bazı hatırları bilinçakışı tekniği ile anlatmıştır: Bütün bu olan biteni, bu tereddütsüz ilerleyişi hatırlıyordum bir yerden. Cüzamlı bir balıkçı... teknenin delinmesi... “bana sorma sorma” deyişi... düşündüm düşündüm o an için bir türlü çıkaramadım, (Kaygusuz, 2021, s. 139).

Barbarın Kahkahası romanında nadir kullanılan tekniklerden biri bilinçakışı tekniğidir. Postmodern metinlerde fark edilmesi zor olan tekniklerden biridir. postmodern metinlerin genel anlatımına karmaşa hâkim olduğu için bilinçakışının fark edilmesi de zorlaşmaktadır. Fakat Barbarın Kahkahası romanında belirsizlikten çok parçalanma vardır. Bu teknik romanda sadece Turgay'ın bingo gecesi Melih'in yanına gittiğinde içinden geçen düşüncelerin aktarımı sırasında kullanılmıştır:

“desem ki bu içtiğimiz alelade bir içki değil, dikkatli olalım. elma brendesi. bretonya'nın eski acılarından damıtmışlar. yere düşen çürük elmadan. bak o zaman ahali hemen elma olmak ister. çok değil, azıcık çürümüşünden olmak ister.

ileride kalvados olacağını bilse herkes bir parça çürük ister” (Kaygusuz, 2022, s. 132).

Eserlerinde bilinçakışı tekniğini genellikle monolog tekniğiyle birlikte kullanan Sema Kaygusuz, *Sultan ve Şair* oyununda da benzer şekilde kullanmıştır. Şairin, sultanın davranışlarını anlamlandıramadığı durumlarda yaptığı iç konuşmalarda bilinçakışı tekniğine rastlanmaktadır. Bilinçakışının en belirgin olduğu yer ise şairin dördünü perdede kendi kendine yaptığı konuşmadır:

“ŞAİR- Ölüyor muyum yoksa, ha?.. Ölecek olduğum için mi oluyor bunlar, neremden yansyorsun söyle, çocukluğumdan mı, köle zamanlarımdan kul vakitlerimden mi, söyle ne duymak istiyorsun? Ben çok güreşçi gördüm rüyamda, sabahlara kadar yenilemediğim güreşçiler...” (Kaygusuz, 2013, s. 53).

Sema Kaygusuz, genel olarak eserlerinde bilinçakışı tekniğini az kullanan bir yazardır. Yazarın hikâyelerinde de nadiren bilinçakışı tekniğine rastlanmaktadır. Kaygusuz’un hikâyelerinde bilinçakışı tekniği çoğu zaman iç monoloğa yaklaşmaktadır. Bazı hikâyelerinde de içeriğin aktarımı bilinçakışı tekniğine benzer şekilde verilmiştir.

Ortadan Yarısından öykü kitabındaki *Bir Dolmuş Şoförünü Sevmiştim* öyküsünün içeriği bilinçakışı tekniğine yaklaştırılarak anlatılmıştır. İç monolog ve bilinçakışı tekniklerinin karışımı ile anlatılan hikâyede bir kadının dolmuş şoförüne duyduğu aşk kadının ağzından anlatılmaktadır: “Dolmuşa yine ilk ben biniyorum. Beynimi sarmalayan gözbağıyla, çoktan evlerine dönmüş oyun arkadaşlarına bağırarak çaresiz biriyim. Soooooobe’ Sobe! Sobe! İşe yaramıyor...” (Kaygusuz, 1998, s. 85).

Monolog ve bilinçakışı tekniğinin karışımı ile oluşturulan bazı doğrudan aktarımlara *Sandık Lekesi* kitabındaki *Kadın Sesleri* öyküsünde de rastlanmaktadır. Bu öykü Ayşe ve Berna arasında geçen telefon konuşmasından bahsedilmektedir. Konuşma sırasında birbirlerini tanımaya çalışmaktadırlar. Berna’nın bazı monologları bilinçakışı tekniği ile verilmiştir:

“o uyurken, bir an önce soyunup arkadan

ona sokuluyor mu yoksa, ısıtmak için

kadının baldırlarının arasına daldırıyor mu

soğuk ayaklarını, ensesindeki lüleleri

kokluyor mu, elini onun karnında gezdirirken,

doğumdan kalma çatlaklarını seviyor mu” (Kaygusuz, 2015, s. 36).

Esir Sözler Kuyusu kitabındaki *Soyunuk* öyküsü monolog ve bilinçakışı tekniği birlikte kullanılarak yazılmıştır. Hikâyede bir kadın yaşadığı bir olayın ya da gördüğü bir rüyanın utancını betimlemektedir. Hikâyede kadının düşünceleri bazen düzenli iken bazen dağınıktır. Düşüncelerinin dağınık olduğu bölümlerde bilinçakışı tekniği kullanılmıştır:

“ne olurdu bir çarşaf incecik de olsa bir örtü topuklarım kapkaraydı aksi gibi temiz giysilerle ölmeliyim ölü yıkayıcılarına rezil olmayalım diye her gece çamaşırlarını değiştiren anneanneminkiyle aynı mı bu korku dirseklerim bumburuşukmuş üstelik ağlayamıyorum da içlerinden bir kadın çıksa loğusa yatağından yeni kalkmış emzirse beni o zaman çözülürüm belki derim ki böyle böyle hatta bir şey dememe gerek kalmaz bile saçlarım bir uzasa yerlere kadar şimdi hemen salkım saçak bir erguvan ağacı gibi durur fark edilmem herhangi giyinik biri gibi” (Kaygusuz, 2017, s. 51).

3.3.7. Leitmotif Tekniği

Leitmotif aslında bir müzik terimidir ve müzikteki tekrar eden melodileri ifade eder. Edebiyatta ise yazarın eserindeki bazı öğeleri, cümleleri, ruh hallerini vs. tekrar yoluyla sembolleştirmesini sağlayan tekniğin genel adıdır. Leitmotif, “Kurmaca içerikte düzenli ya da düzensiz aralıklarla yinelenen davranış, söz öbeği, nesne gibi öğeler için kullanılan terimdir. Bu tür tekrarların ‘leitmotif’ özelliği kazanabilmesi için eserin düşsel örgüsü içinde özel bir anlam taşıması gereği vardır.” (Sazyek, 2021, s. 217) şeklinde de açıklanabilir.

Postmodern metinlerde leitmotif tekniği, belirli imgelerin, temaların ya da motiflerin yinelenmesinde kullanılmaktadır. Böylece yazar, romanında katmanlı bir yapı ve anlam

derinliği oluşturmaktadır. Postmodern metinlerde kullanılan leitmotifler tarihi bir olaya, olguya, kültüre, esere ya da kişiye atıf olarak da kullanılabilmektedir. Böylece metindeki leitmotif metinlerarası bağlamda da kullanılmış olmaktadır.

Yere Düşen Dualar romanının “zm” başlıklı birinci bölümünde sıklıkla kullanılan kelime üzüm iken “Altın” başlıklı ikinci bölümde en çok tekrarlanan kelime altındır. Her iki bölümde kullanılan leitmotifler insan ile özdeşleşmeleri bakımından önemlidir. Yazar doğa-insan bütünleşmesini leitmotif olarak kullanmıştır. Böylece okur bi yandan olay örgüsündeki olayları ve kişilerin ruh hallerini tespit ederken diğer yandan da doğa-insan ilişkisini inceler. Birinci bölümde Leylan, zm ile insan arasındaki bağlantıyı şöyle açıklar:

“zmle aramızda gizli bir kardeşlik var. Onu en çok yok zamanlarından tanıyorum. zmn hiç olduğu, felakete uğramışçasına soyunun kuruduğu zamanlardan... Kış aylarında, rzgrle dvle dvle kupkuru bir dala dönüşen asma kütüğü, değil bir salkımı, taneyi bile andıracak hayal gücünden yoksundur. Tarihinde yazmasına karşın, geleceğinde tomurcuklanacak zme dair en küçük bir imada bulunmadan ayakta dikilmeyi sürdürür. Uğursuz bir sessizliğe gömülüdür. Yaşlı mı, genç mi, l m, diri mi, bir anlam ıkaramam. Ne ki, önceki hayatından kalan şarabı itike, zmn de zorba bir evde büyüdüğünü düşüne düşüne, aslında her yudumda para büyüklüğünde bir altın yutarım” (Kaygusuz, 2014, s. 39).

Burada verilen alıntıda aslında romanın “Altın” başlıklı ikinci bölümünün leitmotifinin de sinyallerini verir yazar. Bu bölümde Yaşur’un babası çalışmak için gittiği bir yerde altın olduğunu keşfeder ve herkesten gizli onları yutar. Altınlar romanda sırları temsil etmektedir. Sürekli altın yutan adam sonunda dayanamaz ve ölür. İkinci bölümde altınla ilgili şu paragraf dikkat çekicidir:

“Eskiden her akşam, yaşadıkları kümbetin açıldığı daha küçük bir kmbetten oluşan ahırda, büyücek bir kandilin ışığı altında, kille oynarcasına ellerini boka daldırır, bu işi neden ben yapıyorum diye sormadan altını boktan ayıklardı. Başlangıçta oyun oynamak gibi bir şeydi bu. Merak duygusunun kışkırtıcı bir haz verdiği yadsınamaz. İnsanın utandırıcı anlarına geri dönüp kendi pisliğine sahip çıkarcasına, sanki onları bilesiye tekrarlamasıydı da” (Kaygusuz, 2014, s. 140).

Yüzünde Bir Yer romanının leitmotifleri Hızır ve incirdir. Yazar Sema Kaygusuz, hem romanında katmanlı bir yapı oluşturmak için hem de inançlara atıfta bulunmak için Hızır ve incir leitmotiflerini seçmiştir. Hızır, romanda yardıma ihtiyacı olan kişilere yardım eli uzatan bir zat olarak karşımıza çıkmaktadır. Zülkarneyn ile bengisuyu aramaya çıkmış ve ölümsüzlük suyundan içerek ölümsüzlüğe ermiştir. O günden sonra zamandan zamana, mekândan mekâna geçerek insanlara yardım eli uzatmaktadır. Bu yönleriyle Hızır leitmotifi romanda şöyle betimlenmiştir:

“Doğu’nun ölümsüzyüdü Hızır. Zamana ağ kuran birisi. Yüreğin atmaya yetmediği, umudun tükenmeye başladığı anları kollayan, uzaktan bakan bir çift gözdü. Ne veliydi, ne peygamber, ne melek, ne tam anlamıyla bilge, ne de tanrı, öte yandan bunların hepsiydi. Ortaya çıkmak için çoğun yoksulluğun insanın canını okuduğu zor zamanları, ölümün kol gezdiği meydanları seçiyordu. Belki de olan biten felaketleri seyretmesi için şahit tutulan ikame bir bakıştı Hızır’ın. Bütün olmuş ve olacakların sebebini bir çiğit gibi içinde taşıyan sırrın, tebdilikıyafetle dolaşan gövdesiydi de. Hiçbir şeyi ifşa etmeden ifşa edilemez olanı hatırlatan, tesadüfün özündeki şaşmaz nedenselliği ima eden, her eylediği manidar olandı” (Kaygusuz, 2021, s. 123).

İncir ise romanda ekofeminist bir bakış açısıyla işlenmiştir. Kadınla, kadının huy ve davranışlarıyla özdeşleştirilen incir şöyle betimlenmektedir:

“Sanki incir var diye varız biz, bir de böyle düşün. Bir sürgün ki, henüz çevresinde tek bir insan yokken insanı düşleyerek uzuyor. Meyvesini yiyecek olan bir kadının, meyveyi iki eliyle yardığı anda karnına düşecek ateşi, o ateşin kadının şahdamarında yaratacağı zonklamayı, kasığındaki tatlı sancıyı ve ilk ısırıkta dudaklara akacak balı, balın yaratacağı shevi kudreti kurguluyor” (Kaygusuz, 2021, s. 18).

İncir Bese’nin, Eliha’nın ve fotoğrafçı kadının hayatında önemli bir yere sahiptir. Eliha, yaralı insanları incirin sütüyle ve dahıyla iyileştirmekte ve bununla tanınmaktadır. Bese, fotoğrafçı kadın doğduğunda onun için bir incir ağacı dikmiş ve onları kardeş ilan etmiştir. Fotoğrafçı kadın ise taşındığı evdeki incir ağacına bir isim vermekle kalmamış aynı zamanda onunla bütünleşmiştir. Genç kadının incir ağacıyla arasındaki ilişki şöyle betimlenmiştir:

“Senin Zevrakinin meyve vermiyor olmasına aslında hiç şaşmamalı. Gizil bir uyum var aranızda. Şöyle yukarıdan bakınca yarattığınız geometrik bütünlüğü kolaylıkla görebiliyorum. Senden dolanınca Zevraki'ye, Zevraki'den dolanınca sana varan kıvrımlı bir şekil oluşturuyorsunuz. Uzayda devinen sarmal bir kabukta biriniz sedefli iç yüzeyi, diğeriniz kalkerli dış yüzeyisiniz birbirinizin. Hayvanınız sizi terk etmiş” (Kaygusuz, 2021, s. 41).

Hızır ve incir motiflerini sıklıkla kullanarak romanında leitmotif oluşturan Sema Kaygusuz, böylece hem romanında katmanlı bir yapı oluşturmuş hem de bu unsurları gerçek-hayal karşımı halinde romanında işleyerek okuyucuyu gerçek-kurmaca farkını sorgulamaya sevk etmiştir.

Barbarın Kahkahası romanında kullanılan leitmotif çıştır. Her roman karakterleri tarafından farklı değerlendirilse de barbarlığın bir göstergesi olarak çış kullanılmıştır. Daha önce de bahsettiğimiz gibi postmodern yazarlar leitmotifleri katmanlı bir yapı oluşturmak ve tarihi bir olaya, olguya, kişiye ya da kültüre atıfta bulunmak için kullanırlar. Sema Kaygusuz da romanında barbarlık-uygarlık ikiliği üzerinden ilerlemiştir.

İnsan ne kadar medenileşirse medenileşsin özünde barbar bir varlıktır. Bu barbarlığı gizlemeye eğilimli olan insan başkasında gördüğü barbarlığa tahammül edemez. Örneğin Okan'ın kaba hareketleri ile milliyetçi ve homofobik söylemleri onun barbarlık yönüne işaret eder: “Ozan'ın babası Okan tam yanında oturan oğlunun somurtmasına daha fazla tahammül edemeyip aşırı tüylü kolunu kaldırarak kürek kadar eliyle Ozan'ın ensesine şaplak attı. ‘Asmasana oğlum suratını, yarın beraber çıkarız balığa.’ Öne doğru sendeledi çocuk, gıkını çıkarmadı,” (Kaygusuz, 2022, s. 37). Fakat Okan, her fırsatta çış olayını Melih ve İsmail'in yapmış olabileceğini ileri sürer çünkü ona göre eşcinsel birliktelik yaşayan Melih ve İsmail'den her şey beklenebilir.

Herkesin diğerlerinden barbarlığını gizlemeye çalıştığı bir yerde ortadaki tek barbarlık çış meselesidir. Faili bulmak için herkesin başkasını suçladığı yerde kimin çarşafı batırdığı bir türlü bulunamaz. Bu noktada Ozan karakteri devreye girer. Tartışmaların yaşandığı, herksin suçu bir başkasına atmaya çalıştığı noktada Ozan getirdiği avları tatilcilerin önünde sunak gibi sunarken onlara kendi barbarlıklarını hatırlatır.

Sultan ve Şair oyununda sık sık yinelen ve oyunun temasını temsil eden asıl leitmotifler sultanlar, şairlerdir. Oyunun ana temasında anlatılmak istenen asıl mesele tarih boyunca sultanların şairleri öldürmesidir. Bu eksenle sanata ve sanatçıya verilen değer kadar iktidarın temsil ettiği güç ve kullandığı dil de eleştiri konusu olmuştur. Derinlik artırılırsa leitmotifler de çoğalmaktadır. Sultan ve şair leitmotiflerinin etrafında güç-zayıflık ve ses-sessizlik gibi ikilemler de leitmotif oluşturmaktadır.

Oyunun birinci ve ikinci sahnelerinde sultanların şairleri öldürmesi; ikinci ve üçüncü sahnelerinde ise sultanların şairleri aşağılamaları göze çarpmaktadır. Yer yer kimin haklı kimin haksız olduğu da belirsizleşmiştir. Abbadi Meliki El Mutemis ile İbni Ammâr'ın tartışması sırasında bir yandan sanata verilen değer küçümsenmesi eleştirilmiş diğer yandan da güç-zayıflık dengesine göndermede bulunulmuştur. Ayrıca karakterlerin kullandıkları diller de duruma uygun seçilmiştir. Burada sultan ve şair etrafında metnin leitmotiflerini görmek mümkündür:

“ŞAİR- Ben günahın sınırını aşmadan seninle yetinirken, sen helal sınırını aşmak için bütün gücünle ısrar ederdin. Ne desem yetmezdi sana, ne söylesem doyuramazdım. Sana sunulan her dize sende eksiklik yarattırdı.

SULTAN-Oysa ben doyurdum seni. Hem de ne doyurmak! Seni kendime vezir bile yaptım. Ordumu emrine verdim, hazinemın kapılarını açtım. Sana saraylar konaklar verdim. Ama sen ne yaptın, hükümdarlığımı ilan edip nankörce başkaldırdın!” (Kaygusuz, 2013, s. 17).

Sema Kaygusuz'un **Karaduygun** dışındaki eserlerinde mitolojik ve toplumsal derinlikleri olan kelimeler leitmotif olarak karşımıza çıkmaktadır. **Karaduygun**'da ise leitmotif “tak tuk tak” şeklinde ses tekrarıdır. Bir sabah Birhan Keskin'i uykusundan uyandıran bu ses hem içsel çöküşün ve sarsıntının sesidir, hem de insanın iç dünyasıyla dış dünyanın uyumsuzluğundan çıkan sestir. Birhan'ın ruh halini uykusuzluğu üzerinden tasvir eden Kaygusuz, onu Gılgamış ile bağdaştırmıştır:

“Başkalarının doyusuna uyuduğu uykulardan kovulmuşçasına gücenik, gece avlanan kuşların bile paydaş olamayacağı yalnızlığı üstlenmek zorunda kalır. Tek başına temsildir kitlesel bir uykusuzluğun. Rüyadan tecrit edilmiş bir halde uyanırken, dünyayı bilemeyeş yetmezmiş gibi, kendini bile bile bilemenin ıstırabını

da çeker. Dannga da dan dan uyanikken Birhan, benlik her zamankinden daha ıssızdır” (Kaygusuz, 2016, s. 12).

Hem içinde yaşadığı dünyayı hem de kendini anlamlandırmakta zorluk çeken Birhan Keskin’in iç dünyasının dışarıya yansıması *tak tuk tak* sesleri ile sembolleştirilmiştir. Ritmik bir havası da olan bu sesler bir yandan şairin nahifliğine vurgu yaparken diğer yandan bir labirent gibi insanı içine hapsedmektedir. Keskin, yaşadığı kaygıları özümseyerek şiirleştirmiştir. Üstelik onun kaygıları sadece bireysel değil toplumsal da kaygılardır. Sema Kaygusuz, Birhan Keskin’deki bu kaygıları fark ettiği anı şöyle betimlemektedir:

“O sıra gizli bir aydınlanma yaşadım. Önceleri hep Birhan ölüm korkusuyla başetmeye çalıştığını düşünürdüm. Onca doktorun uzun tetkiklere rağmen nedenini çözemediği karın ağrısı, ecel üzerine yaptığı kaygılı alıştırmanın bir parçasıydı gözümden. Oysa o gece, ölüme değil ömre içerliyordu Birhan. Doğaya duyduğu hayranlıkla, doğanın şiddet uyandıran yasaları aynı yürekte çözünüyordu. Derin uykularda tamir edilen aldanişlardan muaf olmanın kefaretiydi ödediği. Sözde bahşedilen yaşamın çaresizliğini çileci bir merakla didikliyor, bu dünyaya üflen her ömrün yeterince anı içermediğini iliklerine dek bilmenin sızıyla, ömür denen zamansızlığa kahrediyordu. Avuç içi kadar bir yavru kedi, henüz yaşlanmamış baba, altı yüz yaşındaki çınar, bombalanan çocuklar her birinin ölümü, ömrün sur duvarlarıyla çevrili hudutlarıydı. Dannga da dan dan açık alana sokuldukça, karanlığın bağlarında yetiştirdiği üzümü kendi sayılı gecelerinden topluyordu da yediği hakikat hep genzini yakıyordu” (Kaygusuz, 2016, s. 103).

Birhan Keskin’in duyduğu *tak tuk tak* sesleri eserde sadece onun iç dünyasını temsil etmez. Her karakterin kendine ait bir iç sıkıntısı vardır ve bu iç sıkıntılar dış dünyaya ters düşmektedir. Eserde iç dünya ile dış dünyanın ters düşmesi yer yer zaman kırılmaları ile sembolize edilmiştir. *Tak tuk tak* sesleri de zaman kırılmalarından doğan seslerdir. Örneğin Çağrılan Musa öyküsünde Musa herkesin derdini biliyor ve zamanı ona göre ikiye bölüyordur:

“Musa dinlemeden anlayabiliyordu onları. Ülkede yaşanan acıların yeminli şahidi, şahitlik ettikçe yargılanan sanığı, nihayetinde mahkûmu olmuştu. Bu yüzden, başkaları konuşurken kol saatine bakıp bakıp dışındaki zamanı içinden ikiye

yarıyordu: Biri her geçen saniyede yaklaşan yeni bir gelecek, öbürü ise sürgit bildiğini iştirmek, iştittiğini bilmek yüzünden hep aynı saniyenin çıldırtıcı tekrarıydı”
(Kaygusuz, 2016, s. 17).

Kısaca, *tak tuk tak* sesleri travmaların, iç burkulmalarının, kaygıların ve iç dünyada oluşan diğer duyguların dış dünyanın sürekliliği karşısında bocalamasından doğan seslerdir. Ritmik yapısı ile duygusallığa göndermede bulunurken sürekli tekrarlanması ile insanın hapsoluşunu temsil etmektedir.

Sema Kaygusuz’un dört hikâye kitabı vardır: *Ortadan Yarısından*, *Sandık Lekesi*, *Doyma Noktası* ve *Esir Sözler Kuyusu*. Kaygusuz, bu kitaplarında toplam 45 hikâye yayınlamıştır. Hikâyelerini belirli leitmotifler etrafında şekillendirmiştir. Bu nedenle bu kısımda hikâyelerin leitmotifleri tek tek açıklanmayacaktır. Onun yerine hikâyelerin genelinde var olan temalar, duygular, düşünceler ve söylemler etrafında örnekler verilerek leitmotifler açıklanacaktır.

Postmodern dünyada hızla değişen teknolojik koşullar beraberinde sosyal değişmeyi de getirmiştir. Hızlı değişen dünya düzenine alışmakta ve ona ayak uydurmakta zorlanan birey bir yandan toplumdaki yerini ararken diğer yandan öz benliğini bulmaya odaklanmıştır. Bu karmaşa içerisinde çoğu birey, toplumla olan bağını zayıflatmış ve yalnızlaşmıştır. Bu olgu üzerinde, özellikle kadınlar açısından bakıldığında, teknolojinin etkisi olduğu kadar ataerkil toplumun baskıcı yapısı da etkilidir. Sema Kaygusuz, öykülerini bireyin kimlik arayışı, gerçek dünyayla bağlantısını koparması ve ataerkil toplumda yaşam gibi temalar üzerine şekillendirmiştir. Bu temaların sürekli tekrarı ile de leitmotif oluşturmuştur.

Ortadan Yarısından kitabındaki birçok öyküde bireyin kimlik arayışına ve yalnızlığına değinilerek leitmotif oluşturulmuştur. *Nehir’in Gelmediği Yer* öyküsünde fırtınadan kaçmaya çalışan bir ada halkı betimlenmektedir. Ada halkı eşyalarını topladıktan sonra çiftler halinde bir gemiye binip adadan uzaklaşacaklardır. Fakat Nehir, eşi olmadığı için gemiye binmemekte ve adada yalnız kalmaktadır. Nehir’in arkadaşı Aslıhan, Nehir’e yanına bir çift bulmasını ve gemiye gelmesini söylerken Nehir’in yalnızlığına vurgu yapmaktadır:

“Biz gidiyoruz. Uğultu artmaya başladı. Yerin dibindeki kayalar toprağı yarararak dışarı çıkacaklar. Yağmurun, ateşin, rüzgârın kavgası gelecek sonra. Seni yutacaklar Nehir, biz gidince bu adada seni tek başına avlayacaklar. Yanına eşini al gel bizimle. Hani biri vardı, gezginci. Adanın öbür ucundan gelip seni seyrederdi. Seyrederken ağlardı...” (Kaygusuz, 1998, s. 96).

Çiftlerin adadan gittiklerinde neler yapacaklarının açıklandığı paragrafta ise Nehir’in toplumdan, insanî duygu ve eylemlerden soyutlanmasına vurgu yapılmıştır:

“Didişmeye, paylaşmaya, anne-baba olmaya, tartışmaya, kıskanmaya, nedensiz gülüşmeye, bilerek saçmalamaya, özgür olmaya, özlemeye, korumaya, aramaya, utanmaya, gözetmeye, konuşmaya, başarmaya, küsmeye, uçmaya, kaçmaya, yaşlanmaya, kaybetmeye, onaylamaya, sövmeye, sır vermeye, savuşmaya, esirgemeye, bağışlamaya, kızdırmaya, kurcalamaya, onarmaya, oynamaya, kollamaya, tırmanmaya, âşık olmaya, güneşe çıkmaya, evlenmeye gidiyorlardı” (Kaygusuz, 1998, s. 97).

Sandık Lekesi kitabında etkin olan leitmotifler geleneksel toplum yapısı, kadının ve çocuğun bu toplum yapısındaki yeri ve toplumla uzlaşamaması gibi konulardır. *Elif’in E’si* öyküsünde bebeğe isim verme sürecinden bahsedilmektedir. Bu süreçte büyüklerin ve erkeklerin sözü önemlidir. Kadınlar, bebeğin annesi dâhil isim seçme hakkına sahip değildirler. *Kadın Sesleri* öyküsü Ayşe ve Berna arasında geçen telefon konuşması üzerine kurulu bir öyküdür. Berna, Ayşe’nin eşi ile sevgilidir. Ayşe’yi çok merak ettiği için satıcı gibi aramış ve Ayşe’yle sohbet etmeye çalışmıştır. Adamın her iki kadını da aynı anda idare etmesine rağmen Berna, adama değil Ayşe’ye kızgındır. *Oğul* öyküsünde kadın eşinden dayak yeme pahasına oğlunu şehre göndermiştir. *Aşkâr*’da Asım’ın Canan’a kötü bir şeyler yaptığı sezdirilmektedir. Canan bu yüzden Asım’dan nefret etmekte ve onun ölümüne sevinmektedir. Fakat annesi, Canan’a toplum içinde Asım’ın ölümüne sevindiğini belli etmemesi gerektiğini söylemiştir.

Sema Kaygusuz, toplumsal olaylara ve rollere karşı duyarsız kalan bir yazar değildir. Hemen hemen her eserinde toplumda gördüğü eksik ya da yanlış noktaları eleştirmiştir. Biraz önce verilen örneklerle de desteklendiği üzere *SL* kitabı da yazarın eleştirel ve sorgulayıcı eserlerinden biridir. Kaygusuz, eleştiri ve sorgu çerçevesinde ele alınan

temaların tekrarıyla leitmotif oluşturmuştur. Ancak yazar leitmotifleri okuyucuya doğrudan sunmak yerine çağrışım ve sezdirme yollarını kullanmıştır. Leitmotiflerin bu özelliği postmodernist metinlerde görülen belirsizlik yaratmak, metni yorumlamaya açık hale getirmek ve anlam katmanları oluşturmak istenmesiyle ilgilidir. Böylece okuyucu da leitmotiflerin açık uçlarını tamamlayarak metnin bir parçası haline gelmektedir. Örneğin *Aşkâr* öyküsünde Canan'ın Asım'ı neden sevmediği ya da Asım'ı kimin öldürdüğü soruları yanıtı bırakılarak okuyucunun metni kendi tercihi göre tamamlamasına izin verilmiştir:

“Babam söyledi, bıçaklamışlar değil mi?”

“Bıçaklamışlar”

“Kalbinden mi?”

“Tam kalbinden.”

“Kimse görmüş mü?”

“Kim görececek kazım, gecenin bir yansında... iki sokak köpeğinden başka”

(...)

“Artık Asım'a kızmayacak mısın?”

“Kızmayacağım.”

“Geceleri ağlamayacak mısın?”

“Uydurma!” (Kaygusuz, 2015, s. 68).

Postmodernizmin etkisini göstermeye başladığı yıllarda meydana gelen hızlı ekonomik, sosyal ve teknolojik gelişmeler bir yandan tüketimi artırırken diğer yandan her şeyin anlamını kaybetmesine olanak sağlamıştır. Bu dönem insanı ne kadar tüketim yaparsa yapsın ruhsal doyuma ulaşamamaktadır. Sema Kaygusuz da *Doyma Noktası* kitabında açlık ve tokluk duygularının hem biyolojik hem de ruhsal yönlerini tema olarak seçmiştir. Kitapta yer alan bütün öykülerdeki kahramanlar kendileriyle ve geçmişle

barışamayan, psikolojik ve fizyolojik olarak doyuma ulaşamayan bireylerdir. Açlık, tokluk ve doymama gibi temaların postmodern bireyler etrafında tekrar etmesi ile leitmotif oluşturulmuştur. Örneğin *Sandık Lekesi* öyküsünün başkahramanı Ferhan geçmiş ile şimdi arasında sıkışıp kalmış, ne geçmişten ne de şimdiden zevk alamayan bir bireydir:

Gördüğü her şey, zevzek bir sırıtışın beyaz dişlerinin arasında öğütülüyordu. Önce kol saatine baktı, sonra otomobilin dijital ekranına, kentin zamanlamasını ayarlayan görünmez peygamberin damarlı ellerindeydi işte. Tutsak kaldığı otomobilin içinde bir akvaryum balığı gibi başını kaldırarak soluk alabiliyordu ancak. Şu anın güçlüğü, bir göz kırpıştırmasıyla bile kolayca puslanan anımsayış sahneleri kadar çabucak değiştirilememesiydi (Kaygusuz, 2023, s. 18).

Aynı kitapta yer alan *Kılçık* öyküsünde de Kadir Bey'in biyolojik açlığı, ruhsal açlığıyla birleştirilerek tasvir edilmiştir:

“Kadir Bey, Lipsos 'un kırgın gözlerine aldırmadan kafayı bir bıçak darbesiyle ayırdı. Büyük ellerini ayrıntı gerektiren işlerde kullanmakta zorlanıyordu. Balığın beyaz etini kılçıktan ayırırken epey uğraştı. (...) Çatalı, bıçağı bırakıp balığın karnına soktu parmaklarını. Gözleri büyümüş, burun delikleri genişlemişti. Bir yandan yiyor öte yandan hım'lamaya benzer tıkanık bir solumayla müziğin sesini bastırıyordu. İlk lokmayı ağzına atar atmaz iştah kapısı sonuna dek açıldı. Bunun hiç bitmemesini istiyordu. O ağırbaşlılık gitmiş, yerine, ısırma, çiğnemeye, yutmaya karışan bir ürkütücülük gelmişti. Balık tabağının üzerine iyice eğilip kamburunu çıkardı. Elleri olduğu gibi yağ içinde kalmıştı. Salatadaki karidesleri tutup ağzına atarken gözleri iri iri açıldı. Tavana baktı. Bütün salonu gözleriyle yutmak istiyordu. (...) Göğsü inip kalktıkça, içinde esneyerek genişleyen midenin buyruğuna uyuyor, o büyük mağaranın içini aslında açlıkla dolduruyordu” (Kaygusuz, 2023, s. 47).

Esir Sözler Kuyusu kitabı bireysel hırsların, dışlanmışlığın ve toplumsal yargıların üstüne inşa edilmiş bir öykü kitabıdır. Kitapta yer alan öyküler, gerek ironi yoluyla gerek de doğrudan insanları ve toplumu eleştirmektedir. Bu nedenle *ESK* kitabının leitmotiflerinin hırslar ve yargılar olduğu söylenebilir. Yazar kitabında leitmotifleri bazı unsurlar etrafında şekillendirmiştir. Örneğin su, kuyu ve göl etrafında postmodern

dönemdeki bireyin dış gerçeklikten uzaklaşmasını işlemiştir. *ESK* öyküsündeki Nermin karakteri kuyu ile dertleşmektedir:

“Burada sıkılmıyor musun?”

“Sıkılmıyorum...”

“Sıkılınca ne yapıyorsun?”

“Kuyuyla konuşuyorum.”

“Sahi mi, senin kuyu konuşabiliyor mu?”

“Evet tuhaf bir sesi var, uğultu gibi.”

“Yalnızca seninle mi konuşur?”

“Başka kimse onu anlamaz ki.” (Kaygusuz, 2017, s. 20).

Bireysel hırslar dil aracılığıyla şekillendirilmiştir. *Yüzeysel Şeyler* öyküsünde tartışan kadınlar birbirilerini yapmacık bir dille suçlamışlardır:

“Şebnemcim sen dememiş miydin Lütfiye’nin kocası kantin parasını zimmetine geçiriyormuş, diye?! Benim söylememe ne hacet, bunu herkes biliyor. Mitoman Yüzbaşı Selahattin’in uydurmasıdır bu! Mituman mı, sen benim kocama mintimin mi diyorsun? Hah hay, hata bende ki cahile laf anlatıyorum. Şule hanım, Şule hanım! Kocan kurmaylık sınavını kazandı diye fazla havalandın sen. Susun bakiim!” (Kaygusuz, 2017, s. 29).

Toplumsal yargı leitmotifi ise çıplaklık üzerinden *Sokak Kadını* ve *Soyunuk* gibi öykülerde vardır. Her iki öyküde de toplum, kendi hatalarını ve günahlarını görmezden gelerek başkası hakkında suçlayıcı bakışlar ve davranışlar ortaya koymaktadır. Hatta *Soyunuk* öyküsünde bu noktaya da değinilmiştir:

“herkesin işi var gücü var aynı benim gibi ve herkes bir yana savurmakta kendi bedenini ruhlarımız arkadan yetiştiriyor hayata yere düşürdüğümüz ukteleri toplaya toplaya bir ruhun gözle görünür en dokunaklı halidir saydam eliyle bir ümidi

kavraması Şimdi hiĭbiri anlamayacaktır bunu kim bu soyunuk neyin nesi diyecekler bu çıplağın bu çırılçıplağın ve bu cıscıbıldağın giyinik gövdesini yitirdiğini yarım akıllı konuşkan öbekler anlayamayacaklar üstelik anlata anlata bitiremeyeceklerdir bu akşam bir kızın nasıl da soyunuk durduğunu ve hiĭ konuşmadan bön baktığını kalabalığa” (Kaygusuz, 2017, s. 52).



SONUÇ

18. yüzyılda meydana gelen Rönesans ve Reform Hareketleri, Fransız İhtilali ve Sanayi İnkılabı gibi gelişmeler modern çağın başlamasına zemin hazırlamıştır. Dini otoritenin yıkılması, skolastik düşüncenin yerini rasyonalist düşüncenin alması, teknolojik gelişmelerin hızlanması, teknolojinin gelişmesi ile evrenselleşmenin kolaylaşması, kapitalizmin etkinlik alanını artırması da modernitenin gelişmesinde katkısı olan diğer etkenlerdendir. Modernite, oluşumunu ve gelişimini destekleyen bu etmenler neticesinde bilime, sistematikliğe, ilerlemeye, evrenselliğe, bütüncüllüğe ve merkezi yapıya önem veren bir çağdır. Modernitenin sanata ve edebiyata yansması modernizm akımı olarak adlandırılmaktadır.

19. yüzyılın sonlarına ve 20. yüzyılın başlarına gelindiğinde ise bilime olan güvenin sarsılması moderniteyi dolayısıyla modernizmi de etkilemiştir. Özellikle Einstein'ın İzafiyet Teorisi, Heisenberg'in Belirsizlik İlkesi, Schrödinger'in Kedi Teorisi ve Harold Rosenberg'in Tanımlanamaz Sanat Nesneleri Teorisi gibi ilke ve teoriler bilimdeki netlik ve değişmezlik ilkelerinin sorgulanmasına sebep olmuştur. Bu noktada postmodernite, modernitenin ilkelerini yadsımaya başlayan bir çağ anlayışı olarak ortaya çıkmaya başlamıştır. Postmoderniteye göre değişen dünya düzeni ile modernitenin ilkeleri arasında bir boşluk vardır. Modernitenin öncelik verdiği bilim, sistematiklik, bütüncüllük, evrensellik gibi ilkelerin aksine yeni dünya düzenine belirsizlik, karmaşa, parçalanma, çoğulculuk ve melezlik ilkeleri hâkimdir ve postmodernite bu ilkeleri benimsemektedir. Postmodernitenin sanata ve edebiyata yansmasına ise postmodernizm adı verilmiştir.

Hiçbir akım, kuram ya da anlayış kesin bir tarihte bitip kesin bir tarihte başlamamıştır. Bu durum modernizm ve postmodernizm için de geçerlidir. Modernizm ile postmodernizm arasındaki sürecin isimlendirilememesi, postmodernizmin ne zaman başladığı, günümüzde hala devam edip etmediği, tanımının ve sınırlarının ne olduğu gibi konular hâlâ tartışılmaya devam etmektedir. Bu nedenle postmodernizmin tarihçesini, tanımını ve sınırlarını çizmek oldukça güçtür. En genel kanıya göre postmodernizm; 19. yüzyılın sonları ve 20. yüzyılın başlarında gerçekleşen sosyal, kültürel, ekonomik ve bilimsel gelişmelerin sonucunda ortaya çıkmış, 20. yüzyılın

ortalarına doğru yaygınlık kazanmış, modernizmin ilkelerini yadsıyan akım, kuram ya da anlayıştır.

Postmodernizm, 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren sosyal bilimlerden sanata, mimariden edebiyata kadar birçok alanda etkisini göstermiştir. Postmodernizmin edebiyata yansması ise çok katmanlı, oyunlu ve çoğulcu metinlerle mümkün olmuştur. Modernist anlatıların çizgisel yapısına karşıt olarak postmodern anlatılar; zaman, mekân, olay örgüsü ve anlatıcı gibi temel kurmaca unsurların parçalanmasına, dönüşmesine ya da yeniden kurgulanmasına imkân sağlamıştır. Üstkurmaca, metinlerarasılık, pastiş, parodi, ironi, anlatı içi oyunlar, türler arası geçişler gibi teknikler aracılığıyla edebi metin hem yapısal hem de içeriksel düzeyde dönüşmüştür. Bu bağlamda, postmodern anlatı, okurun etkin katılımını gerektiren ve sabit bir anlamdan çok, çoğul anlamların varlığına olanak tanıyan bir yapıya sahiptir.

Türk edebiyatı bağlamında postmodern eğilimlerin belirginleştiği dönem 1980 sonrası olarak gösterilmektedir. Bu dönemde siyasi, toplumsal ve kültürel dönüşümler, bireyin konumuna dair yeni söylemleri de beraberinde getirmiştir. Anlatı disiplinlerinin esnediği, klasik roman yapısının çözülmeye başladığı ve okur merkezli bir yaklaşımın benimsendiği bu süreçte, postmodern edebi teknikler Türk edebiyatında etkili biçimde kullanılmaya başlanmıştır. Bu bağlamda eserleriyle dikkat çeken yazarlardan biri de Sema Kaygusuz'dur.

Sema Kaygusuz'un anlatısal evreni, geleneksel anlatı biçimlerini dönüştürerek yeniden kurgulayan bir yapıya sahiptir. Yazarın eserlerinde tarih, kimlik, bellek ve aidiyet gibi temalar farklı anlatım stratejileriyle işlenmektedir. Kurgu içinde kurguya yer vermesi, anlatı içinde anlatıcı değişimlerini sıkça kullanması, olayların doğrusal bir düzen içinde aktarılmaması, zaman ve mekân algısının kırılması gibi özellikler Kaygusuz'un postmodern edebiyat içindeki konumunu pekiştirmektedir. Ayrıca metinlerarasılık, mitolojik referanslar, sembolik anlatım ve bireysel hafıza kurguları, yazarın anlatılarına özgün bir estetik zenginlik katmaktadır.

Kaygusuz'un 2006 yılında yayımladığı ilk romanı *Yere Düşen Dualar*, “Üzüm” ve “Altın” başlıklı iki ana bölümden oluşmaktadır. Birinci bölümde Leylan ana karakterinin etrafında ada hayatı tasvir edilmiştir. İkinci bölüm ise Leylan'ın babasına

anlattığı bir hikâyeden oluşmaktadır. *YDD* romanında postmodern anlatı teknikleri hem biçim hem de içerik olarak metne sirayet etmiştir. Anlatının kendi kurmacalığını ifşa eden yapısında yazar, ikinci bölümün yazarını birinci bölümün kahramanları arasından seçerek üstkurmaca yoluna başvurmuştur. Ayrıca birinci bölümdeki karakterlerin ikinci bölümde anlatılan hikâyede de karşılık bulmaları gerçeklik-kurmaca çizgisini silikleştiren ve üstkurmaca tekniğini pekiştiren bir olaydır.

Romanda Galenos, Latife Keşal ve Süha gibi kişiler üzerinden yapılan dini ve mitolojik göndermelerle ise metinlerarası ilişkiler belirginleşmiştir. Özellikle Leylan'ın annesinin gidişinden sonra büyümeyi durdurması ama Galenos'un kitabını okuduktan sonra kendi şarabını yapmaya başlaması ve büyümeye kaldığı yerden devam etmesi gibi olaylar metinlerarası ilişkilerin romanda anlam katmanı oluşturmasını da sağlamıştır.

Romanda halk inanışlarının günlük hayatın içine sızması, fal ve masal unsurlarının sık sık kullanılması ile oluşturulan büyülü gerçekçilik anlayışı oluştururken anlam katmanı yaratan bir diğer tekniktir. Süha'nın ölümünden sonra ruhunun adada gezdiğine inanılması, Latife Keşal'ın Leylan'ın falına bakarak onun hakkında söylenenleri dile getirmesi ya da Ecmel'in öldüğünü faldan öğrenmesi büyülü gerçekçilik anlayışının yansımalarıdır.

Zaman ve mekânın parçalanması hatta yer yer hayali bir özellik kazanması, anlatıcı ve bakış açısının çeşitlenmesi, gerçekliğin muğlaklaşması, doğrusal olmayan bir anlatı örüntüsünün varlığı ve bütün bunların klasik biçim ve dil tekniklerinin yıkılıp yeniden yorumlanmasıyla yazılması *YDD* romanını hem biçim hem de içerik olarak postmodern bir metin haline getirmiştir.

Yazarın ikinci romanı *Yüzünde Bir Yer*'de, genç bir fotoğrafçı kadının bellek ve hafıza izlekleri üzerinden geçmişi ve bugünü anlatılmaktadır. Zamanın ve mekânın hem parçalandığı hem de muğlaklaştığı bu eserde anlatıcı, zaman ve mekânda yolculuk yapabilen, kimliği belirlenemeyen bir varlıktır. Bu varlık genç kadının hem geçmişini hem şimdiki halini hem de atalarından miras kalan benliğini bilmektedir. Anlatıcı sayesinde metinlerarası ilişkilerin sıklıkla kullanıldığı eser, Hızır ve incir motifleri etrafında örülmüştür. Mitolojik ve kültürel göndermeler, romanın ana karakteri genç kadının kimlik inşasının açıklanmasında ve belleğinin temsilde kullanılmıştır.

Gerçekliğin ortadan kalktığı eser, karmaşık yapısı, ritüel-ruhsal öğelerle örülü dili ile postmodern metinler kategorisinde yer almaktadır.

Hızır, Hz. İbrahim, Hz. İshak, Hz. İdris, Hz. Süleyman gibi peygamberlerin; Fatih Sultan Mehmet, Kanuni Sultan Süleyman ve III. Osman gibi padişahların; Hızır ve Zülkarneyn gibi dini kişiliklerin zaman ve mekândan soyutlanarak roman içinde yer almaları klasik ve modern metinlerdeki anlatı tekniklerinin yıkımına işaret eder. Hz. İbrahim'in Allah'a kurban vermek üzere oğlu Hz. İsmail yerine Hz. İshak'ı götürmesi, Hızır ve Zülkarneyn'in aynı gece anne rahmine düşmeleri ve ab-ı hayatı bulmaları, Kanuni Sultan Süleyman'ın Hızır ile seyahatinde benlik değiştirmesi romanda tarihi kişileri ve olayları yıkıma uğratarak gerçekliği silikleştiren olaylardan bazılarıdır.

Eserde zaman ve mekân, çizgisel ve gerçek anlamlarının dışına çıkmış mitolojik bir özellik kazanmıştır. Hızır'ın zamanlar ve mekânlar arasında yaptığı yolculuk bu mitolojik özelliğin bir parçasıdır. Zira anlatıcının, romanın başkahramanı kadının hem geçmişini hem şimdiki halini bilip anlatabilmesi hem mitolojik unsurların kullanıldığının hem de klasik anlatıcı kalıplarının yıkıldığının göstergesidir.

Kaygusuz son romanı ise *Barbarın Kahkahası*'dır. Bu romanında dilini isyancı ve sorgulayıcı bir biçime sokan yazar, küçük bir motelde çiş etrafında gelişen olayları anlatmaktadır. Yaklaşık 8-9 günün betimlendiği bu kitapta şahıs kadrosunun zenginliği ön plandadır. Geleneksel yapıya sahip çıkan aile, tek başına tatil yapan bir kadın, eşcinsel olduklarına gönderme yapılan iki erkek, cinselliği ile ön plana çıkan yeni evli çift, kavgaya meyilli kaba erkekler romanın şahıs kadrosundan bazılarıdır. Postmodern edebiyatın temel izleklerini barındıran anlatıda çok katmanlı bir bilinç hali yansıtılmaktadır. Motel, bir ülkenin küçültülmüş versiyonunu şahıs kadrosu üzerinden okuyucuya sunmaktadır. Romanda barbar figürü hem tarihsel hem de kültürel travmaların temsili haline gelirken kahkaha susturulmuş ve bastırılmış güdülerin dışı açılımını sembolize etmektedir.

Motelde bir kişi ya da bir grup belirli aralıklarla etrafına işemektedir. Herkes çiş meselesi yüzünden birbirini suçlarken ve başkasını barbar ilan ederken kendi kötü özelliklerini görmezden gelmektedir. Örneğin Okan karakteri, roman içinde homofobik

ve aşırı milliyetçi söylemleri ile öne çıkmakta ve eşcinsel olduklarını düşündüğü Melih ve İsmail'i çiş meselesinde suçlamaktadır.

Romanda anlam katmanı oluşturmaları ve barbarlaşma sürecini gözler önüne sermesi bakımından Ozan, önemli bir karakterdir. Ozan, annesinin itirazlarına rağmen sürekli avlanmaya gitmektedir. Her av dönüşünde elinde farklı bir hayvanın ölüsü ile motel sakinlerinin önüne çıkan Ozan, yavaş yavaş masumluktan barbarlığa geçiş yaşamaktadır. Romanın sonunda dağdan avladığı keçiyi getirip ortaya bir sunak gibi bırakması da hem Ozan'ın hem motel sakinlerinin barbarlığını sembolize etmektedir. Romanın ön planında gerçekleşen çiş olayının arka plandaki Ozan'ın babarlık süreciyle birlikte aktarılması romanda anlam katmaları ve çoğulculuk yaratan teknik olmuştur.

BK romanında öne çıkan bir diğer karakter Simin'dir. *Fesathığın Ehlileştirilmesi Üzerine, Teessüf Reçetesi ve Tenezzül Makamı* bölümlerinde Simin'in aldığı notları okuyucuyla paylaşan Sema Kaygusuz, bir yandan diğer karakterlerin özelliklerini Simin'e söyletirken diğer yandan da tıp tarihine ve halk inanışlarına gönderme yaparak metinlerarası ilişkiler oluşturmuştur. Örneğin, Simin yazdığı notların birinde Serpil'in üslubunun yanlışlığına değinerek her gün bir karanfil yemesini böylece sakinleşeceğini belirtmiştir. Simin'in tarihi ve mitolojik göndermeler ile metinlerarası ilişki kurması ve romandaki bazı bölümlerin yazarı olması sebebiyle üstkurmaca oluşturmaları hem karakterin çoğul görev üstlenmesine hem de metnin postmodern yapısına katkı sağlamıştır.

Kaygusuz'un romanlarından sonra tek tiyatro oyunu olan *Sultan ve Şair* incelenmiştir. Metinlerarasılık yoluyla tarihi olay ve kişilere yeniden bakılan oyunda, güç ve zayıflık arasındaki ilişki çeşitli sultan ve şairler etrafında irdelenmiştir. Zaman ve mekânın parçalanıp anlamını yitirdiği eserde gerçeklik anlayışı da postmodernizmin bakış açısıyla paralellik göstermektedir. Metinde gerçeklik illüzyona maruz kalarak bozulmuş ve muğlaklaşmıştır. Ayrıca sultan ve şair arasındaki diyaloglarda dilin çeşitlenmesine, sorgulayıcı üslubun oluşturulmasına ve düşünsel bir alan yaratılmasına dikkat edilmiştir.

Oyunun her sahnesinde sultan ve şair karşımıza farklı tarihi kişilikler olarak çıkmaktadırlar. Örneğin oyunun ilk sahnesinde sultan Endülüslü Abbadi Meliki El

Mutemid iken şair, İbni Ammar'dır. Oyunun ikinci sahnesinde ise sultan Abbasi Halifesi Muktedir Billah, şair ise Hallac-ı Mansur'dur. Gerçek tarihi kişiliklere sahip bu sultan ve şair günümüzde Galata Köprüsü üzerinde yeniden karşılaşmışlardır. Zaman ve mekânın büküldüğü, tarihi kişiliklerin sıradanlaştığı ve gerçekliğin muğlaklaştığı oyunda hem metinlerarası ilişkiler hem üstkurmaca hem de dönemin gerçeklik anlayışı ironi dolu bir dille kurgulanmıştır. Anlamanın katmanlaşıp derinleşmesi, diyalogların klasik yapıdan uzaklaştırılması, geriye dönüşlerin zaman çizgisini silikleştirmesi ile de postmodern teknikler oyunun hem biçim hem de içeriğinde etkisini göstermiştir.

Yazarın anlatı türündeki eseri *Karaduygun*, postmodern edebiyatın tematik ve biçimsel izleklerini derinlemesine taşıyan bir eserdir. Eserdeki kurgular iki bölüme ayrılabilir. Birincisi Kaygusuz'un, arkadaşı Birhan Keskin ile ilgili gözlem ve izlenimlerini betimlediği bölümlerdir. Bu bölümlerde metinlerarası ilişki ile Birhan Keskin'in uykusuzluğu ve Gılgamış mitindeki uyku özdeşleştirilmiştir. Eserin ikinci bölümünde ise Sema Kaygusuz tarafından yazılan bağımsız öyküler yer almaktadır.

Karaduygun, Sema Kaygusuz'un postmodern anlatım tekniklerini hem biçim hem içerik düzleminde en açık şekilde uyguladığı eserlerinden biridir. Eserin iki ana yapısal hattı, Birhan Keskin'e dair gözlem ve betimlemeler ile bağımsız öyküler, klasik kurgu anlayışını yerle bir eden bir biçimde iç içe geçmiştir. Bu yapısal tercih, metnin sınırlarını belirsizleştirerek postmodern edebiyatın temel ilkesi olan parçalanmışlık ve çoğulluk fikrini güçlendirmektedir. Kitapta bölümler belirgin bir şekilde gruplanmamıştır. Bunun yerine metin, okuyucuyu sürekli anlatı düzlemi değişen bir yapının içine sokmaktadır. Bu biçimsel dağınıklık, tesadüfi değil; bilakis bilinçli bir kurgu stratejisidir. Örneğin III. Bölümde Birhan Keskin'in duyduğu sestten ve kendisinin Viyana'daki ev arkadaşı Ruth ile yaşadığı birkaç anıdan bahseden Sema Kaygusuz, bu bölümden sonra *Adak* isimli bir öykü anlatmaktadır. Bu öyküde bir terzinin denize attığı şişeyi bulan bir genç, terziye takım elbise diktirmeye gelmiştir. Kitabın bir sonraki bölümünde Kaygusuz, yeniden anılarını anlatmaya devam etmektedir.

Metinlerarasılık, eserde en çok Gılgamış mitinin çağrıştırılmasıyla dikkat çekmektedir. Özellikle Birhan Keskin'in uykusuzluğunun Gılgamış'ın uyku sınavıyla

özdeşleştirilmesi, bireysel bir durumu mitolojik bir zemin üzerinden anlamlandırma girişimidir. Bu noktada Kaygusuz, yalnızca metinler arasında değil, zamanlar, bilinç durumları ve varoluş katmanları arasında da geçirgenlik yaratır. Bağımsız öykülerdeki otobiyografik izler, yazarın kişisel belleğini kurmaca düzlemle buluştururken, gerçek ve kurgu arasında gidip gelen çok katmanlı bir anlatı atmosferi inşa etmiştir.

Zamanın sabit olmayışı, mekânların simgesel birer geçit olarak kullanılması ve dilin düşsel bir ritüel gibi örgütlenmesi, eseri klasik öykü anlayışının ötesine taşır. Düş, mit, bilinç ve gerçek arasında kurulan sürekli geçiş hali, *Karaduygun*'u salt bir anlatı değil, bir varoluş sorgulaması hâline getirir. Bu yönüyle eser, bireyin iç dünyasını mitolojik ve kültürel bağlamlarla ilişkilendirerek, postmodern estetiğin hem yapı hem içerik açısından yoğun biçimde hissedildiği nitelikli bir örnek olarak değerlendirilmelidir.

Çalışmada *Karaduygun*'dan sonra yazarın 4 öykü kitabı incelenmiştir. Bu öykü kitapları sırasıyla şunlardır: *Ortadan Yarısından*, *Sandık Lekesi*, *Doyma Noktası* ve *Esir Sözler Kuyusu*. Kaygusuz, öykü kitaplarında klasik öykü yapısını yani serim-düğüm-çözüm mantığını reddetmiştir. Onun öykülerinde duygudan çok sezgiler ön plandadır. Parçalanmış benlik, toplumsal travmalar, bellek, ritüel, doğa, beden, kadın, ataerkil toplum yapısı gibi kavramlar öykülerin temelinde yer almaktadır. Zamanın döngüsel ve parçalı yapısının yanı sıra zaman, kimi zaman mitolojik bir geçmişe ya da hayal ile gerçeğin karışımı bir şimdiye odaklanmaktadır. Öyküdeki mekânlar genellikle karakterlerin ruh yapıları bağlamında hayali veya sembolik özelliklerle taşımaktadır. Anlatıcıların çeşitliliği ve güvenilmez oluşları da diğer tekniklerdendir. Bütün bu çoğulcu, belirsiz ve karmaşık yapı postmodern metinlerin ortak özellikleri olarak sıralanabilir.

Sema Kaygusuz'un çağdaş Türk edebiyatı içinde postmodern anlatım biçimlerini en etkili şekilde kullanan yazarlardan biri olduğu görülmektedir. Özellikle metinlerarasılık, üstkurmaca, çoklu anlatıcı yapıları, zamanın kırılmalılığı, gerçeklik ile kurgu arasındaki sınırların silikleştirilmesi gibi postmodern anlatım tekniklerini hem yapısal hem de tematik düzlemde kullanması, onun özgün edebi kimliğini ortaya koymaktadır. Ayrıca, Kaygusuz'un metinlerinde bireysel ve toplumsal hafıza, mitolojik yapıların yeniden yorumlanması ve kimlik arayışları gibi temaların postmodern söylemle nasıl örüldüğü

ayrıntılı biçimde gösterilmiştir. Bu bağlamda yazarın öykü kitaplarına bakıldığında *Televizyon Çocuklarım*, *Çöp Torbası Evren*, *Çitlembik Yiyen Ölüler*, *Nehir'in Gelmediği Yer*, *Yülerzik*, *Kışlangıç*, *Sandık Lekesi*, *Şeftali*, *Yaprak ve Tüy Zamanları*, *Çatlak Yerlerin Kuyusu*, *Yüzeysel Şeyler*, *Yılanlar* ve *Gölde* gibi öyküleri önemli bir yere sahiptir.

ÇTE öyküsünde, çöp torbalarının renklerine göre farklı evrenleri temsil etmesi ve bu evrenlerin karşısında tanrılarının konuşma yapması ya da YTZ öyküsünde ardıç tohumunun, ardıç kuşuyla olan ilişkisini anlatması bir yandan dönemin olağanüstülüklerle bezeli gerçeklik anlayışını yansıtırken diğer yandan ironi yoluyla anlam katmanı oluşturarak eleştiri sunmaktadır.

Öykü başlıklarının dahi mecazlar ve simgesel göndermelerle yüklü olması, Kaygusuz'un dili sadece bir anlatı aracı değil, aynı zamanda bir imgesel düşünce alanı olarak kurduğunu gösterir. Örneğin, ÇYK adlı öyküde yüzeyin altına inme metaforu, hem fiziksel bir kazı hem de bilinçaltı katmanlarının aralanması anlamında iki düzlemde işler. Bu çift katmanlılık, Kaygusuz'un anlatılarına hem poetik hem felsefi bir derinlik katar.

Sonuç olarak bu tez çalışması, Sema Kaygusuz'un eserlerini postmodern kurgu bağlamında değerlendirerek hem çağdaş Türk edebiyatına hem de postmodernizm kuramına katkı sağlayacak bir perspektif sunmayı hedeflemiştir. Yazarın metinlerinde öne çıkan çok seslilik, fragmente yapı, anlatı içi oyunlar ve metinlerarasılık gibi postmodern estetik unsurlar, hem anlatının biçimsel sınırlarını zorlamakta hem de içerik düzeyinde çok katmanlı anlam alanları yaratmaktadır. Bu bağlamda Kaygusuz'un eserleri, bireysel hafıza ile toplumsal belleği buluşturan, zamansal ve mekânsal süreksizlikler üzerinden kimlik inşasını problematize eden bir anlatı örgüsüne sahiptir. Çalışma boyunca sürdürülen çözümlemeler, yalnızca yazara özgü poetikanın izlerini sürmekle kalmamış, aynı zamanda postmodern anlatının yerel kültürel bağlamda nasıl yeniden üretildiğini ortaya koymuştur. Bu yönüyle tez, hem edebiyat kuramları çerçevesinde hem de çağdaş edebi üretimin çözümlemesinde işlevsel bir zemin sunmaktadır.

KAYNAKÇA

- Abik, B. (2019). *Edebiyat Ne Bir Teselli Mekanizması Ne De Ağır ve Karanlık Bir Tapınaktır*. İstanbullife Dergisi. Erişim Tarihi: 17 Nisan 2024, <https://istanbullife.com.tr/roportajlar/sema-kaygusuz-roportaji-2315/>.
- Adair, G. (1993). *Postmodernci Kapıyı İki Kere Çalar*. (Çev. Nazım Dikbaş). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Akay, A. (2010). *Postmodernizmin ABC'si*. İstanbul: Say Yayınları.
- Akman, İ. (2017). Postmodern Dönemin İki Önemli Kavramı Folklor ve Büyülü Gerçekçilik Ekseninde Kılama Pepûgî (Guguk Kuşunun Şarkısı) Romanı. *İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Dergisi*, 6, 5, 2613-2629.
- Akman, İ. (2016). *Bilge Karasu'yun Eserlerinde Postmodern Unsurlar*. Dicle Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı. Yayınlanmamış Doktora Tezi.
- Aksoy, G. (2006). Dersim Alevi Kürt Mitolojisi – Raa Haq'da Dinsel Motifler. İstanbul: Komal Basımevi.
- Aksu, H. (1998). Hurûfilik. *İslam Ansiklopedisi* içinde. (Cilt 18, ss. 408-412). Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Aktulum, K. (2000). *Metinlerarası İlişkiler*. Ankara: Öteki Yayınevi.
- Aktürk, S. (2014). *Türkiye'de Hıdırellez Etrafında Oluşan Folklorik Unsurlar Üzerine Bir İnceleme*. İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Alpan, C. ve Gümüş, S. (2009, 24 Temmuz). *Ağacın Gözüne Bakmak*. Erişim Tarihi: 26 Aralık 2023, <https://oggito.com/icerikler/sema-kaygusuz-agacin-gozune-bakmak-/3405>.
- Altuğ, F. (2016). Fark, Yeryüzünün Bence En Büyük Dersidir. *Monograf Edebiyat Eleştiri Dergisi*, 6, 269-283.
- Altuntaş, H. ve Şahin, M. (2011). *Kur'an-ı Kerim Meali*. Ankara: Diyanet İşleri Başkanlığı.
- Apak, İ. (2004). *Peygamberler Tarihi*. İstanbul: İhlâs Matbaacılık.
- Arslan, F. (2012). İstanbul'da Hıdırellez Geleneğinin Geçmişi, Bugünü Ve Yarını: Ahır Kapı Örneği. *Folklor/Edebiyat Dergisi*. 18, 71, 201-235.
- Aytaç, G. (1999). *Genel Edebiyat Bilimi*. İstanbul: Papirüs Yayınevi.

- Bakhtin, M. (2001). *Karnaval'dan Romana*. (Çev. Sibel Irzık). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Barışta, P. (2009). Sema Kaygusuz'un Yeni Romanı: 'Yüzünde Bir Yer' Edebi Bir Guernica. *Taraf Gazetesi*, 11. Erişim Tarihi: 07 Aralık 2023, <https://dipnot.com/>.
- Best, S. ve Kellner, D. (2011). *Postmodern Teori*. (Çev. Mehmet Küçük). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Bonnefey, Y. (2000). *Antik Dünya ve Geleneksel Toplumlarda Dinler ve Mitolojiler Sözlüğü (Cilt 1)*. (Çev. Levent Yılmaz). Ankara: Dost Kitapevi Yayınları.
- Boratav, P.N. (1984). *100 Soruda Türk Folkloru*. İstanbul: Gerçek Yayınevi.
- Borges, J.L. (2019). *Ficciones Hayaller ve Hikâyeler*. (Çev. Fatih Özgüven ve Tomris Uyar). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Connor, S. (2005). *Postmodernist Kültür Çağdaş Olanın Kuramlarına Bir Giriş*. (Çev. Doğan Şahiner). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Dillon, S. (2017). *Palimpsest: Edebiyat, Eleştiri, Kuram*. (Çev. Ferit Burak Aydar). İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.
- Doltaş, D. (1999). *Postmodernizm Tartışmalar ve Uygulamalar*. İstanbul: Telos Yayınları.
- Durmaz, M. (2010). *Bergamalı Lokman Hekim Galenos*. İzmir: Bergama Kültür ve Sanat Vakfı.
- Eagleman, D. (2016). *Beyin*. (Çev. Zeynep Arık Tozar). İstanbul: BKZ Yayıncılık.
- Eagleton, T. (2011). *Postmodernizmin Yansımaları*. (Çev. Mehmet Küçük). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Ecevit, Y. (2016). *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Einstein, A. (2014). *Göreliliğin Anlamı*. (Çev. Ercüment Akat). İstanbul: Alfa Yayınları.
- Eliade, M. (2001). *Mitlerin Özellikleri*. (Çev. Sema Rifat). İstanbul: Om Yayınevi.
- Emre, İ. (2022). *Postmodernizm ve Edebiyat*. Ankara: Fidan Yayınevi.
- Er, R. (1999). İbn Ammâr el-Endelüsî. *İslam Ansiklopedisi* içinde. (Cilt 19, ss. 313-314). Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Ertan, E. (2015, 9 Temmuz). *Bir Yıkımın Sorumluluğu*. Erişim Tarihi: 21 Mart 2024, <https://www.sabitfikir.com/?q=elestiri/bir-yikimin-sorumlulugu>.
- Garcia, A. T. (2010). *Latin Amerika Edebiyatında Büyülü Gerçeklik*. Ankara: Ürün Yayınları.

- Geertz, C. (2010). *Kültürlerin Yorumlanması*. (Çev. Hakan Gür). Ankara: Dost Yayınevi.
- Gönüllü, A. R. (1996). Alanya Halk İnançlarında "Ağaç" Motifi. *Alanya Tarih ve Kültür Seminerleri 1992-1995 içinde* (ss. 123-125). Alanya: Alsav.
- Gümüş, S. (2010). *Modernizm ve Postmodernizm-Edebiyatın Dünyü ve Yarını*. İstanbul: Can Yayınları.
- Günel, N. (1999). *Dersim İsyanı*. İstanbul Üniversitesi Atatürk İlkeleri ve İnkılap Tarihi Enstitüsü Atatürk İlkeleri ve İnkılap Tarihi Anabilim Dalı. Yayımlanmış Doktora tezi.
- Güney, M. L. (2020). *Sema Kaygusuz'un Romanlarında Yapı ve Tema*. Erzurum Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı. Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi.
- İnce, Özdemir. (2009, 27 Kasım). Dersim Edebiyatı. *Hürriyet Gazetesi*. Erişim Tarihi: 24 Ocak 2024, <https://www.hurriyet.com.tr/dersim-edebiyati-13053926>.
- İslamoğlu, M. (1995). Kıbrıs'ta Türk-İslam Yatırımları ve Bunlara İlişkin Efsaneler, *İpek Yolu Uluslararası Halk Edebiyatı Sempozyumu Bildirileri-1-2* (Temmuz 1993) içinde (ss. 267-284). Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Kalem, G. N. (2019). *Yekta Kopan'ın Eserlerinde Postmodern Unsurlar*. Bursa Uludağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı. Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi.
- Karataş, T. (2001). *Ansiklopedik Edebiyat Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Perşembe Kitapları.
- Kaya, M. (2000). İbnü'l-Kıftî. *İslam Ansiklopedisi* içinde. (Cilt 21, ss. 112-114). Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Kaygusuz, S. (1998). *Ortadan Yarısından*. İstanbul: Can Yayınları.
- Kaygusuz, S. (2012, Aralık 11). *İncir Lisanı*. Erişim Tarihi: 8 Ocak 2024, <https://www.sabitfikir.com/haber/sema-kaygusuzdan-yuzunde-bir-yere-yeni-onsoz-incir-lisani>
- Kaygusuz, S. (2013). *Sultan ve Şair*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Kaygusuz, S. (2014). *Yere Düşen Dualar*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Kaygusuz, S. (2015). *Sandık Lekesi*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Kaygusuz, S. (2016). *Karaduygun*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Kaygusuz, S. (2017). *Esir Sözler Kuyusu*. İstanbul: Metis Yayınları.

- Kaygusuz, S. (2019). *Aramızdaki Ağaç*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Kaygusuz, S. (2019). *Gaflet*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Kaygusuz, S. (2021). *Yüzünde Bir Yer*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Kaygusuz, S. (2022). *Barbarın Kahkahası*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Kaygusuz, S. (2023). *Doyma Noktası*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Keskin, B. (2011). *Y'ol*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Kierkegaard, S. (2009). *İroni Kavramı – Sokrates'e Yoğun Göndermelerle*. (Çev. Sıla Okur). Ankara: İmge Kitapevi.
- Koçu, R.E. (2015). *Osmanlı Padişahları*. İstanbul: Doğan Kitapevi.
- Köksal, M.Â. (2011). *Peygamberler Tarihi*. Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Kumar, K. (2013). *Sanayi Sonrası Toplumdan Post-modern Topluma/Çağdaş Dünyanın Yeni Kuramları*. (Çev. Mehmet Küçük). Ankara: Dost Yayınları.
- Kutlu, M. (2019). *Sema Kaygusuz'un Romanları Üzerine Bir İnceleme*. Mersin Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı. Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi.
- Küçükatalay, G. (2019). *Sema Kaygusuz'un Öykücülüğü Üzerine Bir İnceleme*. Necmettin Erbakan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı. Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi.
- Lucy, N. (2003). *Postmodern Edebiyat Kuramı*. (Çev. Aslıhan Aksoy). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Lyotard, J.F. (2014). *Postmodern Durum*. (Çev. İsmet Birkan). Ankara: Bilgesu Yayınları.
- Maden, S. (2017). *Gılgamış Destanı*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Moran, B. (2017). *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış-2*. İstanbul: İletişim Yayınları
- Murphy, J. W. (2000). *Postmodern Sosyal Analiz ve Postmodern Eleştiri*. (Çev. Hüsamettin Arslan). İstanbul: Paradigma Yayınları.
- Nietzsche, F. (2001). *İyinin ve Kötünün Ötesinde*. (Çev. Ahmet İnam). İstanbul: Yorum Yayınevi.
- Oral, S. (2015, 25 Mayıs). Barbarın Kahkahası'ndan Kimse Kurtulamayacak. *Cumhuriyet E-Gazete*. Erişim Tarihi: 08.Ocak 2024, <https://www.cumhuriyet.com.tr/haber/sema-kaygusuzun-yeni-romani-barbarin-kahkahasi-284321>.

- Öktülmüş, B. (2000, 1 Ekim). Sandıktan. *Milliyet Sanat*, 489, 62.
- Pala, İ. (2004). *Ansiklopedik Divân Şiiri Sözlüğü*. İstanbul: Kapı Yayınları.
- Parla, J. (2012). *Don Kişot'tan Bugüne Roman*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Powell, B.B. (2018). *Klasik Mitoloji*. (Çev. Sinan Okan Çavuş). İstanbul: Bilge Kültür Sanat Yayınları.
- Ramazanoğlu, M. (2001). *Gilgamiş Destanı*. İstanbul: Cumhuriyet Yayınları.
- Robinson, D. (2000). *Nietzsche ve Postmodernizm*. (Çev. Kaan H. Ökten). İstanbul: Everest Yayınları.
- Rosenau, P. M. (1992). Postmodernizm ve Toplum Bilimleri. (Çev. Tuncay Birkan). İstanbul: Ark Yayınları.
- Sakaoğlu, N. (2015). *Bu Mülkün Sultanları*. İstanbul: Alfa Yayınevi.
- Sarup, M. (2004). *Post-yapısalcılık ve Postmodernizm*. (Çev. Abdülbaki Güçlü). Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Sazyek, H. (2021). *Roman Terimleri Sözlüğü*. Ankara: Hece Yayınları.
- Soykan, Ö. N. (2003). *Türkiye'den Felsefe Manzaraları-1*. İstanbul: İnsancıl Yayınları.
- Şahin, H. (2012). Postmodern Sanat. *İdil Dergisi*, 5, 90-111.
- Şahin, S. (2016, 23 Haziran). *Günün ve Güncelin Edebiyatı: Sema Kaygusuz İle Kelimeler, Kelimeler, Kelimeler*. [Radyo Programı]. İstanbul: Açık Radyo. Erişim Tarihi: 26 Şubat 2024.
- Şaylan, G. (2009). *Posmodernizm*. Ankara: İmge Kitabevi Yayınları.
- Şeyban, L. (2020). Mu'temid-Alellah, İbn Abbâd. *İslam Ansiklopedisi* içinde. (Cilt 31, ss. 388-390). Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Şimşek, A. Konutgan, B. ve Solgun, M. (2001). *Tevrat Meali*. İstanbul: Kitab-ı Mukaddes Şirketi.
- TDK. (1998). *Türkçe Sözlük*. Ankara: Türk Dil Kurumu Basım Evi.
- Tekin, M. (2010). *Roman Sanatı – Roman Unsurları*. İstanbul: Ötüken Yayınları.
- Toker, N. (2005). Oyuna girme-Oyunu seyretme: Platon'a karşı Aristoteles. *Toplum ve Bilim Dergisi*, 103, 7-20.
- Uludağ, S. (1999). Hallâc-ı Mansûr. *İslam Ansiklopedisi* içinde. (Cilt 15, ss. 377-381). Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.

- Yavaşca, K. (2013). *Kürt Milliyetçiliği Tartışmaları Çerçevesinde Musa Anter*. Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Siyaset ve Kamu Yönetimi Anabilim Dalı. Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi.
- Yener, L. (2010). *Sema Kaygusuz: Hikâyeden Romana*. İstanbul Bilgi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Karşılaştırmalı Edebiyat Yüksek Lisans Programı. Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi.
- Yılmaz, S. (Yapım Yöneticisi) (2006, 29 Nisan). *Genç Kalemler*. [TV Programı]. Ankara: TRT 2.
- Zileli, I. (2016, Şubat). *Yazı içimde Sadece Türkçe Değildir*. Remzi Kitap Gazetesi. Erişim Tarihi: 17 Nisan 2024, <https://www.remzi.com.tr/kitap-gazetesi/yazi-icimde-sadece-turkce-degildir-1>.



ÖZGEÇMİŞ

Ad Soyad: Büşra GÜNTÜRK	
Eğitim Bilgileri	
Lisans	
Üniversite	Karamanoğlu Mehmetbey Üniversitesi
Fakülte	Edebiyat Fakültesi
Bölümü	Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü
Makale ve Bildiriler	
1. Güntürk, B. (2023). Ferhat İle Şirin Hikâyesinin Epizot Yapısı Ve Motif İncelemesi. <i>Türk Dünyası Ve Türkçe Öğretimi Dergisi</i> , 2(1), 29–38.	