

T.C
MARDİN ARTUKLU ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI

Yüksek Lisans Tezi

İSMAİL GÜZELSOY'UN ROMANLARINDA
POSTMODERNİZMİN YANSIMALARI

MAHFUZ CAN

Tez Danışmanı

Prof. Dr. Beyhan Kanter

Mardin-2019

**T.C
MARDİN ARTUKLU ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**

Yüksek Lisans Tezi

**İSMAİL GÜZELSOY’UN ROMANLARINDA
POSTMODERNİZMİN YANSIMALARI**

MAHFUZ CAN

Tez Danışmanı

Prof. Dr. Beyhan Kanter

Mardin-2019

T.C.
MARDİN ARTUKLU ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

TEZ ONAYI

Enstitümüz Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı 1676003 numaralı öğrencisi Mahfuz CAN'ın hazırladığı **“İsmail Güzelsoy’un Romanlarında Postmodernizmin Yansımaları”** başlıklı yüksek lisans tezi ile ilgili Tez Savunma Sınavı, Lisansüstü Eğitim-Öğretim ve Sınav Yönetmeliği uyarınca 03/05/2019 Cuma günü saat 13:00’te yapılmış, tezin onayına oy çokluğu/oybirliğiyle karar verilmiştir.

Üye :Dr. Öğr. Üyesi İlyas AKMAN

Üye :Dr. Öğr. Üyesi Ulaş BİNGÖL

Danışman :Prof. Dr. Beyhan KANTER

ONAY:

Bu tezin kabulü, Enstitü Yönetim Kurulu’nun/...../2019 tarih ve/..... sayılı kararı ile onaylanmıştır.

...../...../2019

Enstitü Müdürü

Doç. Dr. Ömer BOZKURT

ÖZET

Yüksek Lisans Tezi

İsmail Güzelsoy'un Romanlarında Postmodernizmin Yansımaları

Mahfuz Can

Mardin Artuklu Üniversitesi

Sosyal Bilimler Enstitüsü

Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı

2019: 145 Sayfa

Son dönem Türk edebiyatının üretken yazarlarından biri olan İsmail Güzelsoy, özellikle roman türünde başarılı çalışmalar ortaya koymuştur. 2004 yılında yayımladığı ilk romandan günümüze toplamda on iki tane roman sığdırmayı başarmıştır. Romanlarında halk edebiyatının sözlü anlatım geleneğinden etkilenen Güzelsoy, çoğu zaman meddah tarzı bir anlatıma öykünür. Yazar, romanlarında sözlü edebiyat türlerinin üslûba yansıyan pek çok özelliğini kullanarak; okuru masalsı, fantastik, büyülü gerçekçi bir âleme davet eder. Romanlarında özellikle rüya metaforunu ön planda tutan yazar, okuru rüya vasıtasıyla metnin kurmaca dünyasına çeker. Gerçek olanla kurmaca olanın sınırlarını belirsizleştiren yazar, böylelikle anlatısını üstkurmaca düzlemine taşır. Eserlerinde, başka eserlere, olaylara, kişilere çeşitli göndermelerde bulunarak metinlerarası ilişki sağlar.

Bu çalışmada postmodernizme genel bir çerçeve çizip İsmail Güzelsoy'un romanlarındaki postmodern anlatının özelliklerini ortaya koyduk. Meddah tarzı anlatım yönteminin üstkurmacayla harmanlandığı romanlarda, sözlü kültür geleneğinin yansımalarını göstermeye çalıştık. Romanların çözümlenmesinde başta üstkurmaca olmak üzere metinlerarasılığın parodi, pastiş, kolaj, anıştırma, epigraf, gönderme gibi öğelerine yer verdik. Tarihi, eserleri oluşturmada malzeme olarak kullanan yazar, yeni tarihselci bir yaklaşımı benimser. Postmodern unsurların yansımalarının olduğu romanları, birçok açıdan postmodern teoriye göre değerlendirmek mümkündür. Bu tezin amacı, postmodern romana genel bir çerçeve oluşturup Güzelsoy'un romanlarını bu çerçeveye göre incelemektir. Romanlardaki her ayrıntının üzerinde durulmuş ve bu ayrıntıların romana kattığı ya da romanda simgelediği anlamlar açıklanmaya çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: İsmail Güzelsoy, postmodernizm, postmodern roman, metinlerarasılık, meddahlık, rüya.

ABSTRACT

Master Thesis

THE REFLECTIONS OF POSTMODERNISM IN ISMAIL GÜZELSOY NOVELS

Mahfuz Can

Mardin Artuklu University

Institute of Social Sciences

Department of Turkish Language and Literature

2019: 145 Pages

İsmail Güzelsoy, one of the productive writers of the late period Turkish literature, has shown successful works especially in the field of novel. From the first novel published in 2004, he has managed to fit twelve novels totally to the present day. Impressed by the oral expression style of folk literature in his novels, Güzelsoy mostly emulates a storytelling narration. The author invites the reader to a fantastic, magical, realistic world by using many features of the genre of oral literature in his novels. In his novels, the author places his dream metaphor in the foreground and draws the reader through the dream into the world of fiction. By obscuring the boundaries of the real and the fictional, the author carries his narrative to the plane of the metafiction. He also provides intertextual relations by making various references to other works, events and characters in his works.

In this study, we have drawn a general framework for postmodernism and revealed the characteristics of postmodern narrative in İsmail Güzelsoy's novels. In the novels in which the storytelling style narrative method is blended with the metafiction, we tried to show the reflections of the oral culture tradition such as storytelling and light comedy. In the analysis of the novels, we included elements of intertextuality such as parody, pastiche, collage, recall, epigraph, allusion and especially metafiction. The author, who uses history as a tool to create works, adopts a new historicalist approach. In many respects, it is possible to evaluate the novels with reflections of postmodern elements according to postmodern theory. The aim of this thesis is to form a framework for postmodern novel and to examine Ismail Guzeloy's novels according to this framework. Every detail in the novels is emphasized and the meaning that these details add to the novel or symbolize has been tried to be explained.

Key Words: İsmail Güzelsoy, postmodernism, postmodern novel, intertextuality, storytelling, dream.

İçindekiler

ÖZET	i
ABSTRACT	iii
ÖN SÖZ	vi
GİRİŞ	1
1. İSMAİL GÜZELSOY’UN HAYATI, SANATI, ESERLERİ	4
1.1. Hayatı	4
1.2. Sanatı	5
1.3. Eserleri	6
1.3.1. Öyküleri	6
1.3.2. Romanları	7
1.3.3. Diğer Eserleri	14
2. POSTMODERNİZM ve POSTMODERN ROMAN	15
2.1. Postmodernizm	15
2.2. Postmodern Romanın Özellikleri	20
3. İSMAİL GÜZELSOY’UN ROMANLARINDA POSTMODERNİZMİN YANSIMALARI	25
3.1. Üstkurmaca (Metafiction)	25
3.2. Metinlerarsılık (Inter-Textuality)	49
3.2.1. Parodi/ Yanılsama	51
3.2.2. Pastiş/Öykünme	58
3.2.3. Kolaj	64
3.2.4. Alıntı	73
3.2.5. Epigraf	75
3.2.6. Anıştırma	82
3.2.7. Gönderme/Atıf	84
3.3. İroni	107
3.4. Fantastik ve Büyülü Gerçeklik	113
3.5. Polisiye	119
3.6. Çoğulculuk/Karnavalesk	122
3.7. Yeni Tarihselci Kurgu	124

SONUÇ	128
KAYNAKÇA.....	131
ÖZGEÇMİŞ.....	136



ÖN SÖZ

Son dönem Türk edebiyatının üretken yazarlarından biri olan İsmail Güzelsoy, özellikle roman türünde başarılı çalışmalar ortaya koymuştur. 2004 yılında yayımladığı ilk romandan günümüze toplamda on iki tane roman kaleme almıştır. Yazdığı romanlarda üstkurmacayı başarılı bir şekilde kullanan yazar, metinlerarasılığın öğelerine de romanlarında yer vermiştir. Doğu ve Batı kültürünün çeşitli alanlarından, bilim tarihinden, mitolojiden beslenen yazar, orijinal dili ve anlatımı ile dikkat çekmektedir. Tematik açıdan özgün bir özellik gösteren eserlerinde, çoğunlukla kurmaca bir tarih anlayışını benimseyen yazar, çoğulcu bir yapıya sahip eserler ortaya koyar.

Postmodernizm birçok sanat dalını etkilediği gibi edebiyatı, bilhassa anlatmaya dayalı türleri etkilemiştir. İsmail Güzelsoy'un romanlarında postmodern edebiyat kuramının etkilerinin olduğu, romanlarındaki postmodern unsurların çokluğundan anlaşılmaktadır. Güzelsoy ve eserleri üzerine yapılmış lisansüstü bir çalışmanın olmaması bizi bu konuda çalışma yapmaya yöneltti. Bu çalışmada İsmail Güzelsoy'un romanlarındaki postmodernizmin yansımaları tespit edilip gösterilmeye çalışıldı. Çalışma; giriş, sonuç ve kaynakça dışında üç bölümden oluşmaktadır.

İlk bölümde İsmail Güzelsoy'un hayatı, sanatı ve eserleri hakkında bilgiler verildi. Güzelsoy hakkında daha önce yapılmış bir tez çalışması olmadığı için yazarın romanları da bu bölümde tanıtıldı.

İkinci bölümde postmodernizm tanımlanarak postmodern anlatı hakkında bilgi verildi. Bu bölümde modernizm ve postmodernizm kavramları üzerinde durularak, postmodernizmin özellikleri belirtildi. Daha önce postmodernizm konulu tezlerde defalarca aynı konuda bilgi verildiği için sadece postmodernizme genel bir çerçeve çizmekle yetinildi. Postmodernizmi sadece tanımlama çabası içine girmek yerine, pratikteki görünümüne yer verip daha somut bir zemine oturtmak için özellikle romanlardaki yansımalarına/etkilerine odaklanıldı. Bundan dolayı bu çalışmada daha çok, yazarın eserlerindeki postmodernizmin yansımaları gösterilmeye çalışıldı.

Üçüncü ve son bölümde ise postmodern unsurlar hakkında kuramsal bilgi vererek yazarın romanlarındaki postmodern unsurların tespit ve analizini yaptık. Bu

bölümde yazarın romanlarındaki üstkurmaca unsurlarını ve metinlerarası ilişkileri göstermeye çalıştık. Üstkurmancanın, metinlerarasılığın, fantastiğin, büyüğü gerçekçiliğin, ironinin, oyun olgusunun, düş ile gerçeğin iç içe geçmesinin, belirsizliğin, yeni tarihselciliğin postmodern edebiyatın temel özelliklerinden olduğunu ve İsmail Güzelsoy'un, bu özelliklere eserlerinde nasıl yer verdiğini ayrıntılı bir şekilde göstermeye çalıştık. Bu çalışma, İsmail Güzelsoy ve eserlerine yönelik yapılan ilk tez çalışmasıdır. Bundan sonra yapılacak çalışmalara kolaylık getireceğini umuyoruz.

Bu çalışmada, Güzelsoy'un basılmış tüm romanlarına ulaşarak bu romanlardaki postmodernizmin yansımalarını gösterip analizini yaptık. Çalışmamızda yazarın ilk romanı olan *Ruh Hastası*'ndan başlayarak kronolojik sıraya göre *Sincap*, *Rukas*, *İyi Yolculuklar*, *Değil Efendi'nin Renk ve Korku Meselleri*, *Çıt Yok*, *Saf*, *Değmez*, *Gölge*, *Hatırla ve Süslü Hatıralar Sahnesi* adlı romanlarını inceledik¹. Doğası gereği kaygan ve belirsiz bir zemine sahip olan postmodernizmin romanlar üzerindeki etkileri henüz tam anlamıyla belirginleşmiş değildir. Postmodernizm üzerine fikir birliğine varılmadığı gibi unsurları üzerinde de tam bir fikir birliği söz konusu değildir. Bu nedenle çalışmamızda yapılan bazı tespitler, farklı araştırmacılar tarafından değişik bakış açılarıyla değerlendirilebilir. Bu bağlamda bazı eksikliklerimizin olabileceğini ve eksikliklerin hoşgörüyü karşılanacağını ümit ediyoruz. Tezimizin, postmodernizmin roman üzerindeki etkilerinin anlaşılmasına bir basamak olmasını temenni ediyoruz.

Son olarak tezimin her aşamasında değerli fikirleri, bilgi ve tecrübesiyle bana yol gösteren, sorularımı büyük bir nezaketle cevaplayarak çalışmama katkı sağlayan danışman hocam Sayın Prof. Dr. Beyhan KANTER'e sonsuz şükranlarımı sunarım. Yoğun çalışma temposu içinde bana zaman ayıran ve eserlerini daha iyi anlamama yardımcı olan Sayın İsmail GÜZELSOY'a teşekkürü borç bilirim. Ayrıca tezimi okuyup eksikliklerimi gidermemi sağlayan Dr. Öğretim Üyesi İlyas Akman'a, tezimi düzenlememe katkı sunan Arş. Gör. Büşra Ataker'e, fikirlerinden istifade ettiğim yüksek lisans arkadaşlarım Engin Demir ve İzzet Kurt'a teşekkür ederim.

¹ Yazarın Mart 2019'da Doğan kitap tarafından yayımlanan *Öksüz Ağaçların Çobanı* adlı romanı, tez sunuş tarihine yakın bir zamanda elimize ulaştığından incelemeye dâhil etmedik.

GİRİŞ

‘Postmodernizm’ kavramı ilk defa 1870’lerde kullanılmaya başlanmış, 1930’larda edebiyat eleştirisine girmiştir. 1960’lı yıllardan sonra ise kullanımı yaygınlaşmıştır (Koçakoğlu, 2012: 45- 46). Edebiyattan sanata, mimariden sinemaya kadar pek çok alanı etkileyen postmodernizm, zamanla felsefi anlamlar kazanarak felsefi bir tanımlamanın ifadesi olmuştur. Ardından tüm hayatı kapsayan bir bakış tarzına, edebiyat ve diğer sanat dallarında bir akımı ifade eden kavrama dönüşmeye başlamıştır.

Postmodernizm, çağımızın üzerinde tartışılması ve fikir birliğine varılması en zor konularından biridir. İsmet Emre postmodernizminneredeysen tamamen tanımsız bir düşünce hareketi olduğunu ifade eder (2006: 2). Postmodernizm“geçmiş reddetmez, taklit etmez; şimdiyi zenginleştirmek için geçmiş tekrar kazanır ve genişletir. Böylece eski ile yeninin sentezinden, melezleştirilmesinden geçmişin varlığını kabul eden yeni bir postmodern düzleme, geçmişin diyalektik şekilde damıtılıp aktarılmasına geçilir” (Eliuz, 2016: 64). Dolayısıyla postmodernizmin geçmiş yok saymayıp inkâr etmeyerek ondan yararlandığını hatta geçmişin sınırlarını bugünle ve gelecekle mezcederek genişlettiğini söylemek mümkündür.

Postmodernizmin post- ön ekinden hareketle “modernin sonu, içerdği boyutlardan birinin devamı, modernizmin karşıtı” (Aytaç, 1999: 202-203) anlamlarında da kullanıldığı görülür. Postmodernizmin, modernizmin bir devamı olduğunu savunan görüşlere görepostmodernizm, modernizmin eksikliğini gidermek için ortaya çıkarılmıştır. İsmet Emre’ye göre postmodernizm, modernizmin bir devamı; onun ileriye vardırılmış hâlidir. Ancak terimi Batı değerlerinin yerinden edilmesi, kırılması ya da büsbütün ortadan kaldırılması anlamında kullanan teorisyenler de vardır. Fakat tam tersine bu sürekliliği modernliğin yenilenmesi, onun eksiklerinin giderilmesi, onun kanserleşen yerlerinin tedavi edilmesi olarak görenler de en az öncekiler kadar ciddî örnekler ortaya koymaktadır (2006: 29). Yine postmodern kavramındaki post- ön ekin in izlediği şeye yani modernizme olan bağımlılığı iddia edilebilir ve onunla birlikteliğini gösterdiği söylenebilir.

Bilimin gelişimi ve göreceliliğin ortaya çıkışı, kesin olarak bilinen ve asırlarca sorgulanmaksızın kabullenilen doğrulara şüpheyile bakılmasına neden olmuştur. Bu durum, modernizmin ortaya çıkmasına ve geniş alanlara yayılmasına zemin hazırlamıştır. Ancak sürekli yeni arayışlar içinde olan insanlar, bir yerden sonra modernizmin doğrularını dasorgulamaya başlamışlardır. Bu sorgulamayı, modernizmin içinde kendini/yerini aramak olarak da belirtebiliriz. Eskinin özlemini çeken insanlar doğallığa yönelişin yollarını arama uğraşı içine girmişlerdir. Bu arayışın sonunda gerçekliğinyerine masalsı, fantastik, gerçeküstü, büyüsel algılayışlar ön plana çıkmaya başlamıştır. Modernliğin içinde gelişen bu arayış postmoderni doğurmuş ve bu akım bütün dünyayı etkilemiştir. Artık insanlar bu karmaşanın içinde çok sesliliği ve çoğulculuğu benimsemişlerdir.

Bir arayışın sonucu olan postmodernizm, yaygın bir kanaate göre edebiyatımızda Oğuz Atay'ın *Tutunamayanlar* adlı eseriyle izlerini hissettirmeye başlar. Daha sonra Orhan Pamuk, Hasan Ali Toptaş, Bilge Karasu, Latife Tekin, İhsan Oktay Anar gibi birçok yazar, bu akıma uygun eserler meydana getirmişlerdir. Eserlerinde postmodernizmin yansımalarının görüldüğü çağdaş yazarlarımızdan biri de İsmail Güzelsoy'dur.

Güzelsoy'un eserleri birçok açıdan postmodern kategoriye göre değerlendirmek mümkündür. Anlatılarında okura seslenip onunla sohbet eden, çoğu zaman bir meddah tavrı takınan Güzelsoy, gerçek ve hayal olanın sınırlarını belirsizleştirerek üstkurmaca unsurunu kullanır. Kahramanlarını rüyalar yoluyla bir araya getirerek anlatının kurgusallığını ön plana çıkarır. Kimi zaman rüyaları aracı kılarak anlatıdaki olayın çözümlenmesi için okura ipuçları verir. Yazar bazen araya girerek hikâyenin sonu diye bir şey olmadığını, sonu kendisinin belirlediğini açıkça ortaya koyar. İsterse anlatının kahramanlarını muratlarına erdirebileceğini, isterse de onları türlü badirelerle karşı karşıya bırakabileceğini ifade eder. Anlatıda araya girerek okura seçenekler sunar, okumaya devam etmeleri hâlinde yeni sonlarla karşılaşabileceklerini belirterek çoğu zaman romanlarını belirsiz bir sonla bitirir. Eserlerini başka eserlerden parçalarla örerek zengin bir metinlerarası ilişki sağlayan Güzelsoy, birçok yazara, esere, mitolojiye, efsaneye, dini esere göndermede bulunarak anlatısını bir metinlerarası alana dönüştürür. Metinlerarası ilişkiyi parodi,

pastiş, kolaj, epigraf, ironi gibi tekniklerle sağlayan Güzelsoy, kimi zamanda gerçek ve hayal olanın sınırlarını i içe katarak fantastik ve büyülü gerçekçi bir anlatım tarzını benimser. Anlatısında tarihe de yönelen yazar gerçekliği bozuma uğratarak yeni tarihselci bir tutum benimser. Tarihsel verileri ve polisiyeyi eserlerini oluşturmada bir araç olarak kullanır.



BİRİNCİ BÖLÜM

1. İSMAİL GÜZELSOY'UN HAYATI, SANATI, ESERLERİ

1.1. Hayatı

Güzelsoy, 1963 yılında Iğdır'da doğmuştur. Dokuz yaşında ailesiyle İstanbul, Gaziosmanpaşa'ya taşındıktan sonra tek başına tekrar Iğdır'a dönerek ilkokulu orada bitirmiştir. Ortaokul yıllarında Karagümrük'e taşınmış, aynı dönemde Cağaloğlu'nda mücellithane ve matbaalarda çalışmıştır. Liseyi bitirdikten sonra İstanbul Üniversitesi, İletişim Fakültesi'nde eğitim gören Güzelsoy, eğitiminin üçüncü yılında, dönemin eğitim koşullarına uyum sağlayamayacağına karar verip okuldan ayrılarak İsveç'e gitmiş, orada İsveç edebiyatı üzerine çalışmıştır. 1987 yılında yeniden İstanbul'a gelerek bir süre turizm alanında çalıştıktan sonra İsveççe ve İngilizce rehberliğe başlamıştır. Rehberlik yaptığı yıllarda çeşitli dergi ve gazetelerde öykü, makale ve röportajlar yayımlamıştır.

Anadolu'da rehberlik yaparken karşılaştığı olayların, insanların ve kültürel durumların esiniyle, sonraki yıllarda yazacağı romanların omurgasını oluşturan notlar, öyküler yazmıştır. Rehberlik mesleğine devam ettiği yıllarda Avrupa, Rus ve Latin Amerika edebiyatı üzerine çalışmış, roman estetiği konusunda incelemeler yapmıştır. 1999 yılından itibaren, gezileri sırasında biriktirdiği notları elden geçirip kurgusal bir bütünlük içinde yeniden biçimlendirmeye karar veren Güzelsoy'un bugün yayımladığı romanlarının büyük bir bölümü o dönemki çalışmalarının bir ürünüdür. İlk kitabı *Seni Seziyorum*'daki (2000) öyküler de bu defterlerde biriken ve bir kurguya dâhil olmayan notların işlenmesinden oluşmuştur. Bu ilk kitaptan sonra romanlarını yayımlamaya başlamıştır. Genellikle birbirine göndermeleri olan, farklı okumalara olanak tanıyan, çok katmanlı romanların çoğu rehberlik zamanında yaptığı çalışmaların yeniden işlenmesinden oluşmuştur. Organik bir bütünlükten ziyade, temalarına ve karakteristiklerine göre romanlarını belli alt türlere göre sınıflandırmayı yeğleyen İsmail Güzelsoy'un bu anlamda şu ana kadar yayımlanmış eserleri, "Fennî Sihirler" ya da "Banknot" gibi üst başlıklar altına toplanmıştır.

Bunlar bir süreklilik ya da bütünlükten çok, bir ruh hâline göre biçimlendirilmiş bir sınıflamadır.²

İsmail Güzelsoy ayrıca rehberlik yıllarında, bir rehberin gezi sırasında anlattıklarını derleyerek iki ciltlik bir de İstanbul rehberi yayımlamıştır.

1.2. Sanatı

İsmail Güzelsoy'un romanlarında büyülu gerçeklik, masalsılık öne çıksa da güncel unsurlardan da oldukça fazla yararlandığı görülür. Büyülu gerçekçi anlatım, güncelin içinde somutlaşırken, yazar gündelik hayatın katı ve kaba gerçekliğini hayallerle harmanlayarak masalsı bir tarzla sunar. Güzelsoy'un romanları tarihsel olayların bile birer masal atmosferine dönüştüğü ama masalsı anlatıların da somut günlük hayata dönük durduğu bir kurgu mimarisi sunar.

İsmail Güzelsoy'un eserlerindeki olağanüstü olaylar, fantastikle örülü büyülu atmosfer dikkat çekici bir yoğunluktadır. Yazar, gerçek ve rüya olanların sınırlarını belirsizleştirir, gerçeği ve rüyayı iç içe katar. Eserlerindeki fantastik unsurlar ve büyülu gerçekçi anlatım, onu özgüncılan ve üslubunun haritasını çizen niteliklerdendir. Aynı zamanda bu durum, onun sanat anlayışını da ortaya koymaktadır; çünkü yazar eserlerini genel anlamda realist bir bakış açısı ile yazmamıştır. Aksine o, gerçekliğin sorunsallaştığı, rüyanın ve gerçeküstünün ön plana çıktığı fantastik eserler ortaya koymuştur. Eserlerinde masalımsı atmosferde gelişen sıra dışı olaylar bir yandan da kaba gerçekliği sorgulatacak olan fantastik unsurlar içerir. Doğu anlatı geleneği ile Batılı modern teknikleri harmanlayarak, kendine özgü bir anlatımbiçimi oluşturan Güzelsoy, romanlarında genellikle sözlü anlatım geleneğinden meddah tarzı anlatıma ve masalların anlatımına öykünür. Güzelsoy, eserlerinde üstkurmacayı kullanarak okurla kurgu üzerine sohbet ettiği gibi okuru âdeta metnin yazımına da ortak ederek romanlarının çoğunun sonunu belirsiz bırakır. Üstkurmaca perdesinden okura seslenerek kurgu üzerine, yazma eylemi üzerine okurla söyleşir. Binbir GeceMasalları'ndan, çizgi romanlardan, anonim hikâyelerden, efsanelerden kahramanları ödünçleyerek eserlerine taşır.

²Hayatı kısmında yer alan bilgiler, yazarla 17 Temmuz 2018 tarihinde yapılmış görüşme neticesinde edinilmiştir.

Güzelsoy, doğrudan masallardan, destanlardan, halk hikâyelerinden alıntı yapmaz ama onlardan beslendiği eserlerinden rahatlıkla anlaşılır.

Eserlerinde metinlerarasılık bağlamında gazetelere, sinemaya ve çeşitli eserlere göndermeler yer alır. Olayların geçtiği dönemin siyasi, sosyal, kültürel arka planını veren gazetelere metinlerarasılık bağlamında ilişki sağlanması romanlara gerçekçi bir yön de sağlar. Aynı zamanda anlatıda yer alan birtakım olayların aynı konuyu içeren filmlere gönderme yapılarak desteklenmesi sinemayla güçlü bir metinlerarası bağın oluşmasını sağlar. Yine metinlerarasılık bağlamında parodi, pastiş, kolaj, epigraf gibi unsurları anlatısına dâhil ederek eserlerini parçalı, çoğulcu bir yapıya büründürür.

Güzelsoy'un eserlerinde, iç içe geçmiş ya da bir zincirin halkaları gibi birbirini tamamlayan öyküler yer alır. Ana hikâyenin etrafında oluşan bu küçük öykülerle eserlerine hacim ve tematik bir zenginlik kazandırır. Bu öykülerin bazen tek bir kahramanı bazen de sadece mekânı ortak olur. Bu küçük hikâyelerin hepsi bir şekilde ana hikâyeye bağlanır. Üçleme şeklinde olan bazı eserlerinin, iç içe geçmiş konuları ve ortak karakterleri barındırdığı görülür. Eserlerinde gerçek ile kurmaca olan iç içe geçer. Romanlarında kahramanları rüyalar yoluyla buluşturarak hayal ve gerçek âleminin sınırlarını belirsizleştirir.

1.3. Eserleri

İsmail Güzelsoy'un bir hikâyesi, on iki romanı ve iki ciltten oluşan gezi rehberi vardır.

1.3.1. Öyküleri

Kitab-ı Mukadder

Yazarın ilk kitabı olan Kitab-ı Mukadder diğer adıyla Seni Seziyorum, birbirine bağlı on hikâyeden oluşmaktadır.

1.3.2. Romanları

1.3.2.1. Ruh Hastası

Yazarın ilk romanı olan *Ruh Hastası*, ana bir hikâye etrafında birbiriyle bağlantılı iç içe öykülerden oluşmuştur. Anlatıda iki yazarın rekabeti konu edinilir. Bu çerçevede çeşitli anlatı sorunları, yazmanın zorlukları, yazarların yalnızlığı dile getirilir. Bir gazeteci olan Kürşat, editörünün isteği üzerine iki romancı arasında rekabeti alevlendirerek gazetenin tirajını yükseltmek üzere görevlendirilir. Selim Özkul adlı romancıyla görüşen Kürşat, onu Edip Us adlı romancıya karşı kıskırtır. Kürşat, Selim Özkul ile yaptığı röportajı gazetede yayımlayarak uygun rekabet ortamı oluşturur. Kürşat, söz hakkını Edip Us'a da vermek ister fakat onunla bir türlü görüşemez. Romanın sonunda aslında Edip diye birinin olmadığını, Selim Özkul'un gizliden onun yerine yazdığını öğreniriz. Romanın bütün karakterleri Türk sinemasının tanınmış karakterlerinin adını taşımaktadır.

Sekiz bölümden oluşan romanın kimi bölümleri Selim'in öldükten sonra bıraktığı mektupların anlatıya dâhil edilmesinden oluşmaktadır. Romanda anlatıcılar sürekli değişmektedir. Roman, Selim Özkul, Burhan, Ayhan, Müjde adlı karakterlerin anlatımıyla devam eder. Onların hikâyesi de anlatıya dâhil edilir. Roman, zaman zaman bir hatırat izlenimi verse de karakterlerinin ve olaylarının tamamen kurgusal olması onu hatıratı uzaklaştırır. Bu kurgusal olayların gerçek zemine oturtulma çabası da anlatıyı üstkurguya taşır.

1.3.2.2. Sincap

2013 yılında Mephisto Kitaplığı tarafından yayımlanan *Sincap*, İsmail Güzelsoy'un "Banknot Üçlemesi" serisinin ilk romanıdır. Romanda sinema ve edebî eserlerle metinlerarası ilişki kurulur. Çeşitli sinema filmlerine göndermede bulunulur. Romanda yer yer şiirsel bir dil kullanılır. Çeşitli şiirler romana serpiştirilir. Romanda bir yazar olarak yer alan İskender Sof'un İstanbul'dan kaçışı konu edinilir. Ana konusu İskender Sof'un kaçışı olan romanda, İskender Sof'un yolculuğu boyunca başka başka hikâyeler anlatıya dâhil edilir. Roman, İstanbul'da tren garında başlar. Sirkeci Garı'ndan Edirne'ye, oradan da kamyonla Bulgaristan'a gitme niyetinde olan İskender Sof, kaçış planının ihbar edilmesi üzerine güzergâhını

değiştirir. Önce Ankara'ya oradan da Iğdır'a giderek Sovyetlere kaçmayı düşünür. Ankara trenine binen Sof, yolda iner ve kamyonetle Ankara'ya, bir matbaaya gider. Oradan bir kalpazan olan ve sahte para işi için matbaaya uğrayan Sincap'la yolları kesişir ve birlikte Iğdır'a doğru yola çıkarlar. Iğdır'da Sincap'ın matbaasında saklanır fakat peşindeki ajanların onu bulması uzun sürmez. Ajanların birbirine düşmesi ve birinin diğerini öldürmesiyle İskender Sof ölmekten kurtulur. Sincap'ın eşi, baldızı Süreyya, Merkez Bankası Müdürü Salih, çeşitli vesilelerle anlatıya dâhil edilirler. Sincap yeni paraları kopya etmeye çalışır, baldızı Süreyya'yı bunun için Salih Bey'in evine yerleştirir. Ünlü olma hayalleri kuran Süreyya bu görevi kabul eder. Salih Bey'in durumu sezmesiyle birlikte Süreyya ona doğruları anlatır. Salih Bey eski eşine çok benzeyen Süreyya'ya âşık olur. Sincap'a ulaşan paraların baskısını değiştirir ve Sincap'ın hayalleri suya düşer.

1.3.2.3. Rukas

Rukas, İsmail Güzelsoy'un "Banknot Üçlemesi" adını verdiği serinin ikinci kitabıdır. Kitap ilk olarak 2006 yılında Everest Yayınları tarafından yayımlanır. Romanın girişinde Rukas adlı başkışı, meddah tarzı bir anlatımla okura seslenir, içerik hakkında bilgiler verir. Okura yönelerek karşılaşacakları konusunda onu uyarır. Romanda, paraların yüzeyindeki kalıntılardan hareketle hayatı okuyan Salih'in geçmişi gün yüzüne çıkarılmaktadır. Rukas, Kavak kasabasının sakinleriyle görüşerek her birinden Salih hakkında bir hikâye dinler. Bu hikâyeler romanda iç öyküler olarak yer alır. Ana öykü etrafında birbirine açılan bu öyküler, roman boyunca devam eder. Rukas adlı başkışının eşi ağır bir hastalıktan ölür. Bunu kabullenemeyen Rukas onu gömmek istemez. Onu parçalara ayırarak her bir parçasını birlikte vakit geçirdikleri yerlere bırakmaya başlar. Bunu fark eden Kavaklılar, durumu polise bildirir. Polis onun eşini öldürüp parçalara ayırdığını düşünür ama gerçekte eşi hastalıktan ölmüştür. Polis onu bulamayınca paraların üzerindeki kalıntılardan iz süren Salih'ten yardım ister. Salih, onun yerini alışverişlerde bıraktığı paralardan hareketle bulur. Rukas yakalanır ve eşini kendisinin öldürmediği anlaşılır; ama anlatının karakterlerinden Tufan adlı komiser, bu durumun kendisinin yükselmesine bir basamak olmasını isteyerek onu mahkûm etmek için elinden geleni yapar. Salih, bu haksızlığa tahammül edemeyince Tufan'ın

adamlarınca öldürölür. Romanın bundan sonraki kısmında, Rukas'ın hapisten çıkıp Kavak'a gelmesi ve Salih'in ona bıraktığı banknotlara yazılı mektupları toplaması anlatılır. Salih'in amacı Tufan'ın planlarını boşa çıkarmaktır. Rukas, Kavak'ta tanışıp âşık olduğu Sibel, kardeşı Mesut ve Kavak sakinlerinin de yardımıyla Tufan'ı alt etmeyi başarır.

1.3.2.4. İyi Yolculuklar

İsmail Güzelsoy'un *İyi Yolculuklar* adlı romanı ilk olarak 2007'de Everest Yayınları tarafından basılmıştır. Roman, Kronos Köprüsü ve Kronos Labirenti olmak üzere iki ana bölümden oluşur. Otuz dört bölümden oluşan birinci ana bölümden sonra roman ikinci bölümde derinleşerek birinci bölümde anlatılanların arka planı işlenir. Anlatıda olay örgüsü oldukça karmaşık bir yapı sergiler. Roman, çerçeve hikâye tekniği olarak da bilinen iç içe geçmiş anlatılardan oluşur. Bu anlatıların çeşitli şekillerde birbirine bağlandığı görülür. İlk bölümde yıllar önce Türkiye'yi terk edip İsveç'e yerleşen Yılmaz'ın serüven dolu hikâyesi üzerinden Pellucidler ve Mağlubiler arasındaki amansız mücadele anlatılır. Pellucidler; imaları ve şifreli konuşmaları asla çözölemeyen, ayrıca anlatıcısı değışen meseller ve ima içeren şekiller karşısında enerjileri tükenen insan görünümündeki vampirlerdir. Pellucidler, Yılmaz'da bulunduğunu düşündükleri bir banka kasası anahtarının peşindedirler. Banka kasasında Pellucidler için değeri olan paraların şerit filmleri vardır. Ona ulaşmak için her yolu denerler. Bunun için Yılmaz'ı sıkı bir takip altında tutmaktadırlar. Yazar bundan sonra okuru metne dâhil ederek kurgu üzerine okurla söyleşir.

Anlatı kimi zaman bir karakter ortaklığı kimi zaman da konu ortaklığı olan, iç içe geçmiş, farklı anlatıcılar tarafından aktarılan öykülerle devam eder. Birbirinden kopuk gibi görünen bu hikâyeler, anlatının belirli bölümlerinde birbirleriyle iç içe geçmektedir. Farklı anlatıcılar tarafından aktarılan anlatı, çok sesli bir özellik göstermektedir. Zaman zaman gerçeküstü ve fantastik öğelerle beslenen anlatı, üstkurmacanın ve zengin bir metinlerarasılığın örneğini sunmaktadır. Anlatıda gerçeğin farklı boyutları dile getirilerek, zamanın ve öykülerin, karakterlerin ve kurguların, farklı metinlerin arasında köprüler kurulur. Romanda tarihi, kültürel ve edebî unsurlara zengin göndermeler yer alır.

1.3.2.5. Değil Efendi'nin Renk ve Korku Meselleri

Değil Efendi'nin Renk ve Korku Meselleri Doğan Kitap tarafından 2010 yılında basılmıştır. Roman, Meddah Değil Efendi'nin şey ve hiç, renk ve karanlık üzerine anlattığı mesellerle başlar. Anlatıda yazar okura seslenir, onu metne dâhil eder. Anlatıda çeşitli göndermeler yapılarak metinlerarası ilişki kurulur. Değil Efendi, yazarın *Sincap* adlı romanında da karakter olarak yer alan Şair İskender Sof'un hikâyesini anlatmaktadır. Yarı resmi karanlık çevreler tarafından takip edilen İskender Sof, peşindeki iki ajandan kurtulmak için trenle kaçmayı düşünür. Yolculuk esnasında tanıştığı ihtiyar kalpazan Sincap, birlikte Iğdır'a gitmeyi teklif eder. Karısı, yayımcısı ve en iyi dostu tarafından ihanete uğratılıp kaçışı polise ihbar edilmiş olan İskender'in niyeti, Sovyetler Birliği'ne iltica etmektir. Sincap, İskender'i kendisiyle Iğdır'a gitmeye ikna eder. Amacı, kışları buz tutan Aras Irmağı üzerinden Sovyet Rusya'ya kaçmaktır. Şair, Iğdır'ın bir kasabasına gider ve burada ilginç kişilerle tanışır. Roman bundan sonra şairin Iğdır'da geçirdiği birkaç günde başından geçen olaylar üzerinden devam eder. Burada yaşayan insanların masalımsı dünyası romana dâhil edilir. İskender Sof, Iğdır'da kendini gazeteci olarak tanıtır ve kaçmanın planlarını yapmaya başlar. Burada tanıştığı çevre tarafından sevilir ve kaçmasına yardım edilir. Herkes elinden geldiğince şairin sınırın diğer tarafına geçmesine yardımcı olmaya çalışır. Iğdır'da da peşine iki ajan takılır ve yaptıkları planla onları alt ederek Iğdır'da tanışıp tutulduğu Selvi'yle beraber sınırı geçmeyi başarır.

1.3.2.6. Çıt Yok

İsmail Güzelsoy'un *Çıt Yok* adlı romanı 2017 yılında Doğan Kitap tarafından yayımlanır. Roman, İstanbul'un Eyüp semtinde insanları تنها yerlerde sokup kanını emen Eyüp vampirinin hikâyesi ile başlar. Bu vampir meseli romanın ana iskeletini meydana getirir. Roman ana hikâye içinde yer alan iç içe öykülerden oluşur. Romanın ana karakteri Sohrap'ın torunu İskender'e anlattığı çeşitli meseller, anlatıda iç öyküler olarak yer alır. Horoz dövüştüren bir aşiret; bir insanla bir horozun ölümcül düellosu, bir arı terbiyecisinin sarsıcı masalı bunlardan bazılarıdır. Romanda Sohrap'ın tanışıp âşık olduğu Kameko adında bir kadın kısa sürede ölür. Öldükten sonra Sohrap'ın iç sesi olarak romanda yer almaya devam eder. Sohrap sık sık dalıp

giderek, ortamlardan soyutlanarak onunla sohbet eder. Romanda İkinci Dünya Savaşı'ndan haberler de yer alır. İskender'in babası Bilal Sof da savaşa gitmiş ve ondan haber beklenmektedir.

1.3.2.7. Saf

İsmail Güzelsoy'un 2013'te Mephisto Kitaplığı tarafından basılan *Saf* adlı romanı; giriş ve dört bölümden oluşmaktadır. Birinci bölümün adı 'Sıfır' iken dördüncü bölümün adı 'Sıfır Sıfır Sıfır Sıfır' olarak yer alır. Romanda yer yer fantastik, büyülu gerçekçi, masalsı bir anlatım görülür ve Şaman kültürüne yoğun göndermeler yapılır. Romanda Subala adlı karakterin yolculuğu ve kutsal oyuncacı arayışı anlatılır. Ana hikâyesi bu yolculuk olan roman, iç hikâyelerle devam eder. Sahibi Mamimah tarafından bir oyuncak olduğuna inandırılan Subala, kutsal oyuncacı almak üzere yolculuğa çıkar. Tüccarların olduğu bir kervana katılıp Semerkant'a doğru yol alır. Bu yolculukta tanıştığı Lisa ona okuma yazmayı ve kavramları öğretir. Bir oyuncak olmadığına onu inandırmaya çalışır. Subala kervandakilere erhu ile gizemli bir müzik çalar ve onları uyutur. Bu şekilde tüccarların eşyalarını çalmaya başlar. Müzik çalarak insanları büyüleme ve etkisi altına almayla Fareli Köyün Kavalcısı adlı masala gönderme yapılır. Subala, Semerkant'a türlü badireler atlatarak varır. Kutsal oyuncacı aramaya başlar ve tanıştığı Sütbeyaz'ın yardımıyla onu bulur. Kutsal oyuncaktan çeşitli zorluklarla çıkardığı nüveyi yutar. Lisa, Subala'yı bitkin bir hâlde bulur ve ona yardım ederek Mamimah'ın etkisinden kurtarır. Romanın sonu belirsiz bırakılır. Yazar 'Sonra ne oldu?' diye sorar, sonra diye bir şey olmadığını ifade ederek anlatıyı sonlandırır.

1.3.2.8. Değmez

İsmail Güzelsoy'un 2015'te Doğan Kitap tarafından basılan *Değmez* adlı romanı; 'Şeb-i Yelda', 'Fenni Sihirler ve Hileli Aletler Dükkânı' ve 'İçinde R Harfi Olan İsim' olmak üzere üç bölümden oluşmaktadır. Romanın Sunuş bölümünde, anlatının Değil Efendi adlı bir meddah'ın anlatımından oluştuğu ifade edilmektedir. Gerçekte Değil Efendi adlı bir meddah yoktur, yazar daha kitabın başında anlatılanların kurgusallığını gözler önüne serer. Romanda İran mitolojisine ve kültürüne güçlü göndermeler vardır. Roman, biri siyah biri beyaz iki karganın

anlatımıyla başlar. Kargaların sohbeti romanda yer alır. Karakterlerin kimisi cansız varlıklarla sohbet eder. Böylece roman fantastik bir boyut kazanır. Çeşitli çizimlerin anlatıya dâhil edilmesi anlatıyı zenginleştirir. Ana hikâyesi Faruk Ferzan etrafında çerçevelenen anlatı, iç hikâyelerle örülür. Yazar, anlatıda bir yazar olarak yer alan Faruk Ferzan üzerinden kendine ve eserlerine göndermede bulunur.

Moskova'ya doğru yola çıkan Faruk Ferzan'ın yolculuğu sırasında Aras nehrini geçerken beklenmedik bir şey olur ve nehrin üstündeki buz tabakası kırılır. Faruk Ferzan, nehrin içine düşer ve orda hayat mücadelesi başlar. İç hikâyelerle Doslar adlı altı erkek ve altı kadının hikâyesi anlatıya dâhil edilir. Doslar adlı bu on iki kişinin hikâyesi, her birinin kendi anlatımıyla romanda yer alır. Faruk Ferzan bir müddet Doslar'da kalır ve onu yolcu ederler fakat Aras Nehri'ni geçemez. Nehrin altında kalan Ferzan'ı Doslar kurtarır ve onu tedavi ederler. Tedavi sırasında kangren olmuş organı kesilerek organ nakli yapılır. Doslardan her biri bir parmağını Ferzan'a naklettirir. Yine iç öykülerle tıp tarihi hakkında geniş bir bilgi romanda yer edinir.

1.3.2.9. Gölge

İsmail Güzelsoy'un 2016'da yayımlanan *Gölge* adlı romanı postmodern öğelerle dokunmuş bir romandır. Yazarın dili kullanmadaki başarısı, sözlü kültüre ait metaforları kullanmadaki yeteneği, metinlerarası unsurları romanına yerleştirmedeki ustalığı anlatıyı başarılı kılmıştır. Bu romanda; ip üzerinde yaşayan, adının İsmail olduğunu romanın sonlarına doğru öğreneceğimiz, işe cambazlıkla başlayıp meddah çıraklığına varan ve sonrasında bir müneccimle birlikte kehanet kurgulayan bir çocuğun hikâyesi anlatılır. En iyi dostu Leylifer adındaki bir maymun olan ve onunla rüyalar yoluyla konuşan İsmail, aynı zamanda romanın anlatıcısıdır. Osmanlı'nın son dönemlerinde geçen bu hikâyede, İsmail ile Leylifer ustaları Kör Aşıl ve Değil'le birlikte İstanbul'un çeşitli semtlerinde, özellikle de Galata'da ip üzerinde gerçekleştirdikleri gösterilerle insanları eğlendirmeye çalışırlar. *Gölge*, gerçek ile hayalin tarihsel bir kurguyla harmanlandığı özgün bir roman olarak karşımıza çıkar. Meddahlık geleneği üzerine kurgulanan *Gölge* romanında, sözlü kültür öğelerine bolca yer verilmiştir.

1.3.2.10. Hatırla

İsmail Güzelsoy'un *Hatırla* adlı romanı 2018'de Doğan Kitap tarafından basılmıştır. *Değmez*'le başlayıp *Gölge* ile devam eden "Fenni Sihirler Serisi"nin son kitabı olan *Hatırla* üç ana bölümden oluşmaktadır. Büyülü gerçekçi bir anlatımla 12. yüzyılda Artuklu Sarayı'nda yaşayan El Cezerî'nin hikâyesi, 19. yüzyıl İstanbul'unda Samet ve Suzan'ın hikâyesiyle birleşir. Fantastik bir kurguyla Artuklu Sarayı'ndaki Zakir adlı karakter sekiz yüzyıl sonraya taşınmıştır. Yine annesinin ve Vali'nin zulmüne uğrayan Suzan'ın hikâyesi, Kars'tan İstanbul'a uzanmış, Suzan'ın yolu trende Samet'le kesişmiştir. İstanbul'da Samet'le birlikte yaşamaya başlayan Suzan, Vali'den intikam almak için türlü planlar yapar. Bu noktada yolu bir otonom mühendisi olan Zakir'le kesişir. Vali'yi etkisiz hâle getirmek için heykelden bir otonom tasarlarlar. Otonoma gerek kalmadan Vali kendi köpekleri tarafından saldırıya uğrar ve felç olur. Yazar, romanda kendi eserlerine çeşitli göndermeler yapar. Diğer romanlarındaki karakterleri bu romana taşıyarak kendi romanları arasında metinlerarası bir ilişki kurar. Fantastik bir kurguyla yarı insan yarı robot karakterler anlatıya dâhil edilir.

1.3.2.11. Süslü Hatıralar Sahnesi

İsmail Güzelsoy'un *Süslü Hatıralar Sahnesi* adlı romanı, 2018'de Karakarga Yayınları tarafından basılmıştır. Yazarın hayatından kesitler taşıyan anlatı, yazarın diğer eserlerinin yazılma sürecini de kısmen konu edinir. Romanın bir ayağı gerçek düzlemde iken bir ayağı da fantastik öğelerle bezenmiş düşsel bir zemine oturtulmuştur. Anlatıda olay örgüsüyle ilişkili çeşitli çizimler/görsellere yer almıştır. Ayrıca Nevirmor adlı karganın konuşturulması romana fantastik bir hava katmıştır. Roman biraz daha eğlencelik tarzda yazılmış olup bir novellayı (kısa roman) andırdığı söylenebilir. Anlatıda âdeta iki kardeş gibi birlikte büyüyen Recep ve Erdal'ın aralarında oluşan sınırsız ve güçlü bağlar, onları ayrılmaz ikili yapmıştır. Aralarındaki bu kardeşlik roman boyunca farklı düzlemlerde işlenmiştir. Romanın girişinde yer alan "Görüyorum ki çaresizliği hiç tatmamışsınız hayatınızda" epigrafiyle uyumlu olarak roman boyunca çaresiz durumda kalan insanların dramı da işlenmiştir. Küçük yaşta anne ve babasını yanarak kaybeden Erdal'ın dramı ve babası tarafından terk edilen Recep ve annesinin dramı anlatıda genişçe yer almıştır.

1.3.3. Diğer Eserleri

2009, **İstanbul'un Gezi Rehberi**, (2 cilt), Alfa Yayınları



İKİNCİ BÖLÜM

2. POSTMODERNİZM ve POSTMODERN ROMAN

2.1. Postmodernizm

Postmodernizm terimi “sonra” anlamındaki İngilizce ‘post’ ön ekiyle, “çağdaş, asri” (TDK, 2005: 1405) anlamındaki İngilizce ‘modern’ kelimesinin birleşimiyle oluşmuştur. “Modernizm” sonrası ya da daha yaygın kullanımıyla “modernizm ötesi” olarak düşünülebilir. Kelimenin “moderniden esinlenen” ya da “moderniden itibaren” şeklinde anlamları da vardır. Postmodernizm kelimesinin, modernizm kelimesinden türemesi hasebiyle iki kavram arasında doğal bir bağ olduğu söylenilebilir. Bu nedenle pek çok araştırmacının da vurguladığı üzere modernizm göz önüne alınmadan postmodernizm sağlıklı ve net bir şekilde tanımlanamaz. “Postmodern sözcüğünün anlamı, modern sözcüğü ya da kavramı tarafından belirlenmekte; modern sözcüğü ile tanımlanan bir aşamadan sonra gelen yeni bir aşama ya da durumu ifade etmektedir” (Şaylan, 2009: 71). Postmodernizm, modernizmin temel ilkelerine karşı çıkan ve bu temel ilkelerin eleştirisi üzerine kurulmuş bir edebî akım, sanat biçimi ve kültür olgusudur.

Karmaşık, belirsiz ve anlam alanı oldukça geniş olan postmodernizm kavramının tam anlamının ne olduğu ve neyi ifade ettiği konusunda ortak bir görüş birliğine varılamamıştır. Her düşünürün kendince tanımlamaya çalıştığı postmodernizm kavramının çok çeşitli tarifleri yapılmıştır. Postmodernizm kavramı, çok tartışılan ve üzerinde fikir birliğine varılamayan bir kavram olduğu için onu tanımlamaya çalışmak ve belirli bir tanımın sınırları içerisine hapsetmek kolay değildir. Bu nedenle birden çok postmodernizm tanımı söz konusu olup ortak bir tanımda karar kılınamamıştır. Bazı önemli düşünürlerin ve yazarların fikirlerinden hareketle bu kavrama genel bir çerçeve çizilebilir. İsmet Emre’ye göre postmodernizm; modernitenin pratiklerinin modern teorinin düşlediği bir zeminden çıkarak kendine yabancılaştığı, kendini dönüştürüp yeni bir dönem başlattığı sürece verilen addır (2006: 34). Ahmet Kabaklı ise postmodernin, kelime terkihi olarak da tam bir açıklık göstermediğini ifade eder (2016: 143). Postmodernizmi bir kuram ya da kuramlar bütünü olarak tanımlamak olanaksızdır. “Postmodernizmi, içinde

yarışan, farklı eğilim ve yaklaşımların yer aldığı sınırları belli olmayan bir alan olarak düşünmek gerekmektedir. Bu karmaşa ve belirsizlik postmodern söylemin etkinliğini ve popülaritesini artırmaktadır” (Şaylan, 2009: 34). Karmaşık bir kavram olan ve sınırları çizilemeyen postmodernizmi tam anlamıyla karşılayan bir tanım yapılamamıştır. Dolayısıyla postmodernizmüzerinde bir türlü uzlaşma sağlanmayan bir kavramdır (Emre, 2006: 28). Bu bağlamda postmodern sürecin herkesin hemfikir olduğu bir açıklamasının yapılamaması, sürecin hâlâ devam etmesinden kaynaklandığını düşündürebilir. Jameson’a göre postmodernizm terimi tartışmalara açık olmasının yanında çelişkilerle doludur (Jameson, 2011: 25). Postmodernizmin en büyük çelişkilerinden biri modernizmden kopuşu ifade etmesine karşın tam anlamıyla bir kopuşu gerçekleştirememesidir.

Modernizmin ne zaman bitip postmodernizmin tarihsel bir süreç olarak ne zaman başladığı kesinliği olmayan bir durumdur. Postmodernizm, modernizmden esinlenen fakat ondan farklılıklar gösteren bir düşünce akımıdır. “Postmodernin, modernin daha bir modern mi, onun doğrultusunda bir yeni mi olduğu, yoksa modernden sonra gelip onun karşıtı mı olduğu, edebiyat bilimcileri arasında halen tartışılmaktadır” (Aytaç, 2004: 202). Postmodernizm, bir yandan modernizmin devamıyken bir yandan da bilindik modernizm biçimlerinden ayrılıştır. Aktulum postmodernizmi, “büyük ölçüde modernitenin temel ilkelerine, geleneksele bir karşı çıkış” (2008: 4) olarak tanımlar. Postmodernizm kavramı, modernin ötesine geçmeyi, modernin sınırlarını, çizgilerini aşmayı karşılayacak şekilde de kullanılır. Postmodernizm, “Modernizmin sorgulanmasını, modernliğe duyulan inancın yitirilmiş olduğunu, çoğulcu bir ruhun varlığını, geleneksel bağnazlıklara karşı kuşkuculuğun artmasını öngörür” (Kefeli, 2009: 81). Yılmaz Özbek’e göre postmodernizm, modernizmin yarattığı yabancılaşmaya, robotlaşmaya, tek tip insana dönüşmeye, küreselleşmeye, dünyayı tek kültürlü bir yapıya dönüştürmeye bir tepki olarak da ortaya çıkmıştır (2013: 27). Bütün bu görüşlerden hareketle postmodernizm, modern dünyaya karşı bir duruş, bir tavır ve modernizmi sorgulayan eleştirel bir yaklaşım olarak değerlendirilebilir.

Yeni bir dünya görüşü olan postmodernizm, yaygın kanaate göre modernizmin bir eleştirisi olarak ortaya çıkmış olup edebiyattan sanata, mimariden sinemaya kadar

pek çok alanı etkilemiştir. Postmodernizmin teriminin ilk defa ne zaman kullanıldığı ve hangi alanda ortaya çıktığı hususunda da farklı görüşler söz konusudur. Aytaç'a göre postmodern tartışmaların başlangıç ülkesi Amerika'dır ve burada 1950'lerde ortaya çıkmış, Avrupa'da ise 1970'lerde söz konusu olmaya başlamıştır (1999: 203). Best ve Kellner'e göre postmodern sözcüğü ilk defa 19.yüzyılın ikinci yarısında kullanılır. John Watkins Chapman 1870'li yıllarda, Fransız izlenimci resimden daha avangard ve modern olan resim için postmodern tabirini kullanmayı uygun görür (2010: 19). Doltaş'a göre ise postmodernizm sözcüğü yazın metinleri ilgili olarak ilk kez 1934'te Madrid'de yayımlanan Federico De Oniz'in *Antologia De la Poesia Espanola e Hispanoamericana* adlı kitabında yer alır.³ O, terimi edebî bir dönemi tanımlamak için kullanmıştır. Daha sonra bu terimi 1942'de Dudley Fitts'in, *Antology of Contemporary Latin American Poetry* başlıklı kitabında görürüz. Amerikan yazınına ilişkin olarak postmodernizm, ilk kez Randall Jarrell tarafından Robert Lowell'in şiirlerinin eleştirisinde kullanılır (1999: 36). Anderson'a göre de postmodernizm fikri ilk olarak, "1930'ların Hispanik dünyasında, İngiltere ile Amerika'da ortaya çıkışından bir kuşak önce belirmeye başlamıştır" (2002: 10). Postmodernizmin yazın ve eleştiri alanında kendini göstermesi ve kendi eleştiri yöntemlerini oluşturmaya başlaması ancak 1970'lerde gerçekleşir. Bu sözcüğü sanat ve yazın bağlamında, bugünkü anlamında kullanan ilk kişi İhab Hassan'dır (Doltaş, 2003: 33- 34). Postmodernizm kavramı her ne kadar 1870'li yıllarda kullanılmış olsa da bugün bilinen anlamda 1960'larda⁴ kullanılmaya başlanmıştır. Postmodernizm, Lyotard'ın '*Postmodern Durum*' adlı kitabıyla gündeme girmiş olup kavram üzerindeki tartışmalar sürekli artmıştır.⁵ Kavram, başlangıçta belirli bir mimari tarzı ve şiir biçimini belirtmekte kullanılmasına rağmen giderek kültür ve sanatın bütün dallarında etkisini göstermiştir. Postmodernizm, pek çok aydının ve sanatçının ilgisini çekmiş, 1980'li yıllardan sonra ise gündemi en çok meşgul eden tartışmaların

³ "Onis, yeni İspanyol ve İspano- Amerikan şiirinin dönemlerini 'modernismo' (1896-1905), 'postmodernismo' (1905-1914) ve 'ultramodernismo' (1914-1923) olarak üç dönemde incelemiştir. (Anderson, 2002: 10)

⁴ Kubilay Aktulum'a göre, Postmodern olarak adlandırılan süreç, 1960'larda başlayıp sürmekte ve hâlâ sürmesi beklenmektedir (2005: 6).

⁵ Akay'a göre " Lyotard'ın bu kitaptaki iddiası aslında 'ideolojilerin ve üst söylemlerin' sonuna gelindiği tezidir" (2010: 31).

kaynağı olmuştur.⁶Zamanla modernizmin söz konusu olduğu, gündeme geldiği her alanda postmodernizmden de söz edilmeye başlanmıştır. Çünkü postmodernizm, modernizmin temel ilkelerinin sorgulanmasına ve eleştirel bir bakışla değerlendirilmesine dayanır. Bu bağlamda “postmodernizm, modernizme karşı doğan, onun eleştirisi üzerine kurulan ve ona alternatif ürünler ortaya koymaya uğraşan bir sanat ve düşünce akımıdır” (Karataş, 2001: 339). Yılmaz Özbek’e göre postmodernizm, yeniliklerin öncülüğünü yapan, yaşamı kolaylaştıran, ama aynı zamanda yarattığı ve dayattığı kalıplarla insanı belli dar alanlara sıkıştıran, tekdüzeliğe yola açan modernizmden insanın kaçıışıdır (2013: 27). Postmodernizm, modernizmin temel parametrelerine özünde eleştirel bir yaklaşım taşımaktadır.

Postmodernizm ister siyasi, ister dinsel, ister toplumsal nitelikli olsun bütün küresel, her şeyi kapsayıcı dünya görüşlerine meydan okur. Marksizmi, Hıristiyanlığı, Faşizmi, Stalinizmi, Liberal demokrasiyi, laik hümanizmi, feminizmi, İslam’ı ve modern bilimi aynı derekeye indirir ve bunların bütün soruları önceden tahmin edip önceden belirlenmiş cevaplar veren söz merkezci, aşkın ve totalize edici üst anlatılar olduklarını söyleyerek hepsini elinin tersiyle iter (Aktaran Rosenau, 1998: 25).

Postmodernizmde tüm değerler bir arada yaşam alanı ve kendini ifade etme imkânı bulur. “Kültürel, ulusal sınırların birbiri içinde eridiği bir dönemin adı, her şeyin karşıtıyla birlikte hiçbir çatışmaya yer vermeden var olduğu, farklılıkların barışçı bir karnaval atmosferi içinde bir arada yaşadığı bir tinsel varoluş biçiminin adıydı postmodern” (Ecevit, 2016: 58-62). Dolayısıyla postmodernizmde karşıtlıklar birbiri içine karışmayarak kendi sınırlarını, özelliklerini koruyarak birlikte var olmuşlardır. Bu birliktelik, bir zenginlik, çeşitlilik ve çoğulculuk meydana getirmiştir. Postmodernizmin özelliklerinden birisi de geçmişle kurduğu ilişkidir. Zira postmodernizm “geçmişi reddetmez, taklit etmez; şimdiyi zenginleştirmek için geçmişi tekrar kazanır ve genişletir. Böylece eski ile yenin sentezinden, melezleştirilmesinden geçmişin varlığını kabul eden yeni bir postmodern düzleme, geçmişin diyalektik şekilde damıtılıp aktarılmasına geçilir” (Eliuz, 2016: 64). Postmodernizm çok geniş bir yelpazeye sahip olup bu yelpazesinde farklılıkları bir arada bulundurur. “Postmodernizm son yıllardaki kuramların en kapsamlısıdır. Şefkatli kollarında, tüm değişim biçimlerini, kültürel, politik ve ekonomik

⁶ Ali Akay, postmodernizmin bizim ülkemizde 1990’lı yılların başında konuşulmaya başlandığını ve Jean-François Lyotard’ın kitabı ‘Postmodern durum’ adı altında yine aynı yılların başında tercüme edildiğini ifade eder (2010: 31).

değişimleri barındırır” (Şaylan, 2009: 16). Bu farklılıklar ise beraberinde çoğulculuğu getirir.

Postmodernizmin ortaya çıkışı, yukarıda da vurgulandığı üzere modernizmin sorgulanması hatta modernizmin aşılması düşüncesine dayanmaktadır. Ülkü Eliuz’a göre postmodernizm, modernizm ile eleştirel bir diyalog içinde olmasına rağmen onu reddetmez; zira post olmak anti olmak anlamına gelmez (...) Global, çok uluslu, çok sesli, merkezileştirilemeyen, görselleştirilemeyen postmodern kültür, medya, simülasyon, moda kültürü arasında kendi üst anlatısını anlatır (2016: 11). Postmodernizm, modernizmin köklü bir eleştirisidir. “Postmodernizm, modernizmin sorgulanmasını, modernliğe duyulan inancın yitirilmiş olduğunu, çoğulcu bir ruhun varlığını, geleneksel bağnazlıklara karşı kuşkuculuğun artmasını öngörür” (Kefeli, 2009: 81). Kemal Timur ise postmodernizmin, hiçbir şeyi kural olarak kabul etmemeye karşı bir sorgulama, hiçbir değeri kabul etmek istemeyen bir kaos olduğunu ifade eder (2017: 8). Postmodernizmin, modernizmin temel taşlarına yönelik özünde eleştirel bir yaklaşım taşıdığı söylenebilir.

Postmodernizm, modern yaşamın birey-insandan aldığı değerleri sorgulama, elinden alınanlara uzanma, varoluş kaynaklarına dönme, büyü bozulan hayatta tutunmaya çalışma projesidir. Modernizmden etkilenen ancak farklılık gösteren bu proje, modernizmin insanı yok eden, ben’i ikinci plana atan söylemine karşı ben’i ön plana çıkarır (Eliuz, 2016: 46).

Modernizmin otomatikleştirdiği, tek tipleştirdiği insan postmodernizmle iç huzurunu temin edecek bir olgu, bir mana aramaya başlar. Dolayısıyla denilebilir ki; insanların bütün düşünce sistemlerine ve bunlara ait ilkelere inancını yitirmesine sebep olan gelişmelerden sonra postmodernizm ortaya çıkmıştır. “Modern çağın aldığı değerleri sorgulama, varoluş kaynaklarına ve öze dönerek büyü bozulan hayata yeni bir anlam kazandırma amacındaki postmodernizm, modernizmin açmazlarına karşı savaşım ve hesaplaşma göndermeleri ile dikkat çeker” (Eliuz, 2016: 11). Bu bağlamda postmodernizmin, modern dönemde tabu hâline gelen ve bireylerin hayatının odağına yerleşen her şeye karşı tavır aldığı görülür.

Bütün bu tanımlamalardan yola çıkarak; postmodernizmin ne olduğunun tam olarak anlaşılıp tanımlanamadığını ancak özellikleri hakkında bilgiler verilip farklı şekillerde yorumlandığını söyleyebiliriz. Üzerinde ortak bir noktaya varılamayan

böylesi bir kavramı bizim de kesin çizgilerle açıklamaya çalışmamız oldukça zordur. Postmodernizm hakkında ortak fikir birliğine varılamadığı gibi postmodernizmin özelliklerinden olan metinlerarasılığın parodi, pastiş, alaycı dönüştürüm gibi öğeleri konusunda da fikir birliğine varıldığı söylenemez. Her düşünüre ve araştırmacıya göre nerdeyse farklı tanımlanıp yorumlanmaya açık bir kavram olan postmodernizmin, değişken, kaygan ve karmakarışık yapısı devam ettiği sürece bu farklı tanımlar da yapılmaya devam edilecektir.

2.2.Postmodern Romanın Özellikleri

Postmodernist eserler parçalı, çoğul katmanlı, yeniden üretimi ve pastişi ön plana alan, klasik yansıtmacı romanın bütün ilkelerine karşı koyan, bilindik olay örgüsünü, bilindik zaman ve mekân anlayışını, bilindik kahraman olgusunu yerle bir eden kendine özgü birtakım özellikler ortaya koyar. Aynı zamanda metinlerarası alışverişe önem veren bu eserler, bünyesinde başka eserlerden pek çok parçayı da barındırır. Bu kapsamda birbiriyle iç içe geçmiş birçok alt metin, postmodern metinlerde yer alır. Postmodern romanın en dikkat çekici özelliklerinden biri metinlerarasılıktır. “Özellikle alışılmış türler arası geçiş; yani bir eserde, -herhangi bir referans vermeden- aynı türe ait diğer eser/ eserler veya başka türlere ait eserlerden alınmış parçalara yer verme (metinlerarasılık), postmodern edebiyatın en önemli özelliğidir” (Antakyalıoğlu, 2013: 170). Metinlerarasılık şemsiyesi altında parodi, pastiş, kolaj, epigraf, anıştırma ve gönderme gibi anlatım teknikleri postmodern metinlerde sıklıkla görülür. Bir postmodern metinde bu tekniklerin birkaçı veya tümü bulunabilir.

Postmodern romanın özellikleri arasında olay örgüsünde boşluklar bırakılması, metnin tamamlanmamışlığı, anlatıda birden fazla sonuç olması gibi birçok özellik olabilir. “İmgelerin, sözcüklerin yinelenmesi, parodi, pastiş, metinlerarası veya bir metnin içinden dış dünyaya göndermeler yapılması, anlam birliğini yadsıyan, anlam kayganlığını vurgulayan göstergelere yer verilmesi postmodern anlatılarda sık sık görülür” (Doltaş, 2003: 27). Bu şekilde anlatıya çoğulcu bir özellik kazandırıldığı gibi anlatı daha dinamik bir hâle getirilir.

Postmodern romanda gerçek dünyayla kurmaca olan, gerçekle hayal olan karmaşık ve iç içedir. Bu karmaşıklık ile okuyucunun gerçeklik anlayışı yıkılır. “Romancının bütün gayreti, okuyucunun dikkatini romanın kurmaca dünyasına çekmek; onu, türün oluşum sürecine ortak etmek; sonunda da romanın bütünüyle kurmaca, gerçeğinin de sanal olduğunu anlatabilmektir” (Çetişli, 2004: 46). Postmodern eserde okuyucu gerçek ile hayal arasında gidip gelir, gerçek sorgulanır, gerçeklik anlayışı kökünden sarsılır. Dilek Doltaş, postmodern yaklaşımın kurmacayla gerçeklik arasındaki sınırları sorguladığını ifade eder. Ayrıca bugüne ve tarihe ilişkin konular, kişiler ve olaylar imgelerle ve başka anlatılardaki olaylar ya da kişilerle karıştırılarak kurmaca- imge- gerçek ilişkisi farklı anlam katmanları aracılığıyla sorunsallaştırılır (1999: 148). Bunun sonucu olarak metinler üst anlatıya taşınır. Metinlerdeki gerçeklik ve hayalin sınırları belirsizleştirilir.

Eserde bütünlüğün olmaması, bölümler arası bağlantılarda görülen kopukluklar, olayların mantık silsilesi içinde gelişmemesi, birbirleriyle ilişkili olmayan kahramanlar, kahramanı olmayan romanlar/öyküler postmodern bir eserde karşılaştığımız en belirgin özelliklerdir. Anlatılanların gerçekten düşe, düşten saçmaya doğru gelişmesi okurun kendisini gerçek ile düş arasında bir yerde -eşik- hissetmesine neden olurken eserdeki anlam bütünlüğü de bozulmaktadır (Kefeli, 2004: 85).

Postmodern romanda üstkurmaca unsuru kullanılarak gerçek dünyayla kurmaca arasındaki ilişki metnin konusu hâline getirilir. Anlatılanların bir kurgudan ibaret olabileceği hep hissettirilir. “İnsan gerçeğinin yine insanlarca oluşturulduğu görüşünden yola çıkılarak neyin kurmaca(yazarın düş gücünün ürünü), neyin gerçekten yaşanmış(nesnel bir olgunun aktarımı) olduğu postmodern anlatılarda özellikle belirsiz bırakılır” (Doltaş, 2003: 101). Modern romancının anlatıcılığı gizleme ve kurgunun gerçekliğini yansıtırma çabası postmodern romancı için söz konusu değildir. “Postmodern romanlar modernist romanın aksine gayri şahsi anlatıyı benimsemez; tam tersine gayet şahsi metinlerdir ve anlatıcının ironik bir şekilde kendini teşhir etmesinden hoşlanırlar. Yazar sıkça kurguladığı dünyaya girer ve ontolojik gerçek\kurgu ayrımını yok eder” (Antakyalıoğlu, 2013: 170). Anlatıcı ön plana çıkar, anlatıda ortada görünmeye, kendisini aşikâr bir biçimde göstermeye hatta okuru şaşırtmaya başlar. Dolayısıyla postmodern yazar, okurun elindeki metnin bir kurmaca olduğunun farkına varmasını sağlar. Oysa gerçekçi yazar anlattığı şeylerin kurmaca bir dünyada geçtiğini unutturmak ister okura. Okurun kendini

gerçek bir dünyada hissetmesi ve kurguyla bütünleşmesi için mümkün olduğunca realist olmaya çalışır. Bu amacını yerine getirmek için kullandığı teknik ve konvansiyonları mümkün mertebe gizlemeye çalışır. Postmodernist yazar dabilinçli bir tercihle romanın gerçek dünyayı yansıtmayan bir sözcükler dünyası olduğunu açıkça belli eder okuruna (Moran, 2015: 56). Bu bağlamda postmodern romanda gerçek ile hayal olan iç içe girerek anlatım tam bir muğlâklığa sürüklenir. Serpil Oppermann, postmodern romanın özelliklerini şu şekilde ifade eder:

Kendi kendini yansıtmama, merkezleri yıkma, ironi ve parodi kullanma, metnin içine eleştirel, politik, sosyal yorumlar yerleştirme, kendi sürecini romanın asıl süreci olarak gösterme, roman kahramanlarının birer hayal ürünü ve dilin bir parçası olduğunu açıklama, alternatif dünyalar yaratma, mitolojik, efsanevi ve tarihsel unsurları gerçek gibi görünen gerçek ötesi bir ortamda sunma ve efsanevileştirme ögesini vurgulama, metinlerarasılık kullanma, boş kara sayfalar koyma, hiç sayfa düzeni koymama, anlatılan öyküyü bitirmeme veya romana birden fazla son yazma, yazarın ortadan kaybolması, yazarın ısrarla romanın gidişatına ve kahramanların işine müdahale etmesi, süreksizlik ve romanın düzenini parçalama, romanın bir hayal ürünü olduğunu vurgulama ve okura sorular yöneltme olarak ifade eder (1992: 248).

Modern dönem eserleri genellikle anlam ve biçim bakımından bütünlük gösterirken postmodern eserler bütünlükten yoksundur. Postmodern metinler, farklı şekil ve stillerdeki parçaların birleştirilmesi ile oluşur. Zira postmodern felsefenin ana ilkesi bütünlük değil çoğulculuktur: “Eserde bütünlüğün olmaması, bölümler arası bağlantılarda görülen kopukluklar, olayların mantık silsilesi içinde gelişmemesi, birbirleriyle ilişkili olmayan kahramanlar, kahramanı olmayan romanlar/öyküler postmodern bir eserde karşılaştığımız en belirgin özelliklerdir” (Kefeli, 2009: 86). Bu bağlamda postmodern anlatıda “çok farklı alanların, görüş veya üslupların senteze ulaştırılma çabası değil, o çeşitliliklere hep birden, yan yana var olma hakkı tanımak söz konusudur” (Aytaç, 1999: 203). Bu birliktelikten çoğulculuk ve çok seslilik ortaya çıkar. Postmodern romanda dil ve üslûp açısından da birbütünlük görülmemektedir. Çoğu bölümde farklı edebî türlerle üslûpların âdeta alaylı taklitleri yapılmaktadır. Postmodern romanın anlatımındakarmaşık dil oyunlarına başvurulmaktadır. “Postmodern romanda görülen değişkenlik, metnin oluş mantığı ve devamlılığın bozulmuş olmasını doğrulamakta, metinde boşluklar oluşmaktadır. Çünkü zaten postmodern romanda, bir bütünlük ve düzenden söz edilmemektedir. Hatta bu düzensizlik gerçek ile kurgu arasındaki çizginin belirsizleşmiş olmasına da göz yummaktadır” (Yamaner, 2007: 15). Böylece metnin

sürekliliği kesintiye uğratılır, oluşan boşlukları okurun doldurması beklenerek okur yazılma sürecine ortak edilir.

Postmodern romandabakış açısı da sürekli değişkenlik gösterir ve romanın yazarı sürekli konum değiştirir. “Tanrısal bakış açısından olayları izleyerek anlatan/yorumlayan geleneksel anlatıcı, modernizmde de postmodernizmde de tanrısal konumunu yitirir; konumdan konuma geçer, çoğu kez de sonderece kısıtlı bir bakış açısından yalnızca görebildiğini betimler” (Ecevit, 2016: 77). Anlatıda farklı anlatıcıların anlatımı söz konusu olmaya başlar. Bu durum, anlatıda belli bir üslup birliğinin olmaması veya birden fazla üslubun yer almasını da beraberinde getirir. Postmodern romancı kuram ve felsefeyle romana katkı sağlayan düşünür gibi düşünülebilir. Postmodern romancı “dil bilim, yapısalcılık, postyapısalcılık, psikanaliz, yeni tarihselcilik, okur odaklı yorum, edebî eleştiri ve edebiyat tarihçiliği, feminist kuram, cinsiyet kuramları, travma çalışmaları, kültürel materyalizm gibi birçok kuram alanıyla ilgilidir, bunları okur ve romanlarını bu kuramlara birer zenginlik katacak birer örnek gibi tasarlar” (Antakyalıoğlu, 2013: 175). Okuma yelpazesini bu şekilde geniş tutan anlatıcı, bunları damıtarak anlatısına aktarır. Bu durum, anlatının çoğulcu ve çok kimlikli bir yapıya bürünme durumunu beraberinde getirir.

Postmodern eserlerde yazar ve okur arasındaki ilişki de modern romanlardan farklılık gösterir. Zira “Postmodernistler; yazar, metin ve okurun klasik rollerini çarpıcı bir biçimde değiştirirler. Yazarın önemini azaltır, metinle okurun önemini artırır. Yazar, metin ve okur; dikkatleri üzerine çekmek için yarışıyorlar gibidir adeta” (Rosenau, 1998: 55). Böylece okurun metinle kurduğu ilişkinin önemi artar. Yazar, metni âdeta okurla birlikte kurgular, okuru kurgu sürecine dâhil eder.

Postmodern metinlerde modern metinlerde olduğu gibi düzenli ya da sıradizimsel bir olay örgüsü görülmez; olay örgüsü genellikle kopuk, dağınık ve parçalıdır. Başı ve sonu olmayan karışık bir olay örgüsü söz konusudur. “Edebiyatta rasyonaliteye meydan okuyan postmodern romancılar katı, çizgisel olay örgüsünden vazgeçerler: Öyküdeki her türlü düzenli öge ya da tasarım okur tarafından sağlanmalı, hatta uydurulmalıdır” (Rosenau, 1998: 47). Dolayısıyla postmodern

metinlerde neden sonuç ilişkisine bağılı olaylar yerine karışık, kopuk ve boşluklardan oluşan bir olay örgüsü söz konusudur.

Postmodern romanlar, gerçeklik algısını yerinden edebilecek, gerçeklikle bağlarını kesmiş, başka metinlerle irtibat kuran ve çoğu zaman bir “düş” algısı oluşturan metinlerdir. Nitekim Eliuz’a göre postmodern romanın çıkış noktası bir düş oyunudur (2016: 12). Yazdıklarının bir düş dünyasından geçtiğini, kurmaca olduğunu çeşitli şekillerde vurgulayan ya da hissettiren postmodern yazarlar, başka yazarların eserleriyle metinlerarası ilişki kurarak bu eserleri de çeşitli yöntemlerle yeniden üretirler. Bilhassa parodik bir yaklaşım ve metinlerarasılıkla kendi kurgularına dâhil ettikleri metinlere yeni bir boyut ve içerik kazandırırılar.

Yaratılanın yeniden üretilerek boyut kazandığı postmodern romanda, algılama ile anlama, duyma ile sezgi ayrımları üzerinde yaratıcı bir doku kurgulanır. Anlamı üreten okurdur anlayışı ile belirginleşen bu romanda yazarın konumu sorunsallaştırılır. Kendini bulan yazar okurun da kendisini bulmasına yardımcı olarak postmodern eseri çoklu göstergelere sahip bir aynaya dönüştürür. Anlatıcı yazar sürekli devrededir, metnin içinde birçok ses ve entrik kurguda anlatı içinde anlatılar yer alır (Eliuz, 2016: 12).

Postmodernizmin bir özelliği de bitmemiş metinlerin, bitmemiş sonların, eksik bırakılan metinlerin okuyucunun hayal âleminde tamamlanmasına imkân tanınmasıdır. Her okur, postmodern bir metni kendi zihin dünyasında başka türlü tamamlar ve böylelikle deher yeni okumayla birlikte çok anlamlılık meydana gelmiş olur. İsmet Emre; postmodern bir metinde, modern metinlerde olduğu gibi, pozitif bilim metotlarıyla tasnif edilebilecek kategorik bir tematik kurgulanımdan ziyade, hemen her metnin, hemen her okumasında değişen, yanardöner bir tematik anlayışın izleri olduğunu belirtir. Postmodern metinlerde, modern metinlerde olduğu gibi belli temaları ayırt edip ötekilerle karşılaştırarak karara varmanın mümkün olmadığını ifade eder (2006: 191). Anlatıda okuyucu bilinmezlik, karmaşa ve belirsizlik süreci içine sürüklenir. Zira postmodern eser, “bir şey söylemeyi değil bir şey belirtmeyi hedefler” (Eliuz, 2016: 165). Postmodern metinlerde geleneksel yazın türünün önemle üzerinde durduğu karakterlerin kişilik betimlemelerinden, olayların zaman ve mekân tanımlamasından da mümkün olduğunca uzak durulur.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. İSMAİL GÜZELSOY’UN ROMANLARINDA POSTMODERNİZMİN YANSIMALARI

3.1. Üstkurmaca (Metafiction)

Postmodern metinlerde üstkurmaca, çoğunlukla yazılan metnin kurmaca bir oyun olduğunu vurgulamak amacıyla kullanılır. Üstkurmaca ile birlikte okuyucu metnin okunma sürecinden yazılma sürecine ortak edilir. Üstkurmacanın roman türünün tarihi seyri içinde örnekleri görülmekle birlikte özellikle postmodernist tarzın ana ilkelerinden biri olduğuna ilişkin yaygın bir kanaat söz konusudur.

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

Modern romanlardaki anlatıcıyı gizleme, romanın yazarla bağıını koparma çabası postmodern romanlar için geçerli değildir. Postmodern romanda anlatıcı tam aksine kendini belirgin kılmaya, okur nezdinde görünür olmaya çalışır. “Postmodern romanda yazar, metnin ana okurudur. Öyle ki bizim okumalarımıza sürekli müdahale ederek kendi varlığını ve okunmakta olan metnin kurgusallığını hatırlatır” (Antakyalıoğlu, 2013: 178). Bu hatırlatmayla üstkurguya ulaşılır. Postmodern romanda yazarın temel amaçlarından biri, romanın oluşma/yazılma sürecini okura yansıtmak ve okurun bu sürece aktif olarak katılmasını sağlamaktır. Postmodern romancı, okuru aktif kılarak girdiği dünyanın kurgu olduğunu ona sürekli hatırlatır. Kurmaca bir dünyadan okura seslenir. “Üstkurmacada anlatıcı da açık bir şekilde ortadadır ve metnin kurmaca olduğunu metnin içine girerek gösterir. Metnin kurgusallığını göz önünde tutmak için metnin yazım sürecini anlatıda dile getirir” (Eliuz, 2016: 115). Üstkurmacada yazar, yazma eylemini ve anlatma eylemini kurmaca içinde açıklayan bölümlere yer verir. Anlatıcı okurla söyleşmeye başlar ve “Okuyucu ile alenen diyaloga girer, ona yol gösterir” (Çetişli, 2004: 47). Böylece kendini belli ederek okuru kurmaca bir dünyanın içine çeker. “Postmodern anlatı

biçimi bir yandan hem realist hem modernist anlatı tekniklerini birleştirirken bir yandan da teşhircidir. Üstkurguya bayılır” (Antakyalıoğlu, 2013: 175). Üstkurmacada yazar, metnini nasıl yazdığını yine metin içinde anlatıp romanının nasıl oluşturduğunu okurla paylaşır.

Çağdaş romanlarda üstkurmacanın en çok görülen kullanım biçimlerinden biri de, metnin anlatıcısının doğrudan okura yönelmesi, ona seslenmesiyle oluşur; okurun kurmaca metnin dokusuna girmesi demektir bu. Gerçek ve kurmaca düzlemlerinin kurguda en belirgin biçimde iç içe geçtiği bu bölümler; çağımız romanının, çözümü okuruna bırakan, onu metnin oluşmasındaki en önemli etken olarak gören yaklaşımın kurgudaki yansımasıdır. Anlatıcının öykülemeyi bir an için kesip okuruna yöneldiği bu metin kesitleri, öykü içi zamanın dışında yer alır; anlatıcının, öykünün içinden kendini somut gerçeklik düzlemine ışınlamasıdır; kısa bir süre somut dünyada yaşamasıdır; gerçeklik düzlemlerinin birbirine karışmasıdır (Ecevit, 1996: 113).

Postmodern romanda, kurmaca olaylar yanında metnin yazılış süreci ve bu süreçte karşılaşılan zorluklar da romana konu edilir. Yazar, metnin yazılış sürecini ya doğrudan ya da dolaylı olarak okurla paylaşarak teknik ve tematik bağlamdaki kurgu sorunlarını okurla tartışır. Çeşitli kurgular tasarlayarak okuru metne dâhil eder, karakterlerin kurgulanışını okurla tartışır. Âdeta okuyucuyla oyun oynar. Bu bağlamda üstkurmaca, anlatının nasıl kurgulandığının anlatısıdır. Anlatının içinde, anlatının kurgu edilişi hakkında bilgi verilir. Okur da bu kurgunun içine çekilir. Lodge’ye göre üstkurmaca, kurgu hakkında kurgudur (2013: 247). Yazar, gerçekçi bir tavırla görünmekten ziyade kurgunun kurgusallığını ön plana çıkarır. Anlatıcının amacı “...okuyucunun dikkatini romanın kurmaca dünyasına çekmek; onu, türün oluşum sürecine ortak etmek; sonunda da romanın bütünüyle kurmaca, gerçeğinin de sanal olduğunu anlatabilmektir” (Çetişli, 2004: 47). Anlatının sonunda okur, anlatının tamamen bir kurgudan ibaret olduğunu anlar. Metin düşselle gerçeklik arasında gidip gelerek sınırlar belirsizleştirilir, gerçek ve düş olan iç içe geçerek birbirine karışır. Hayret duygusu harekete geçen okur neyin kurgu neyin gerçek olduğunu anlamaz hâle gelir. Gerçeklik hissinden uzaklaşan okur, böylelikle kurmaca bir âlemin içinde olduğu hissine kapılır. Ecevit’e göre üstkurmaca; “edebiyatı oyun olarak gören bir anlayışın ürünüdür; özne-nesne, iç dünya-reel yaşam, kurmaca-gerçeklik karşıtlıklarının birbirine karıştığı ya da aynı anda yaşandığı, çoğulcu ve eş zamanlı bir gerçeklik anlayışını yansıtır” (Ecevit,

2016: 99). Nesnel gerçeklik ile kurmaca arasındaki sınırlar belirsizleştirilerek anlatının bir oyun olduğu gösterilmeye çalışılır.

Postmodern metinlerde diğer unsurlarda olduğu gibi kurguda da belirsizlik söz konusudur. Gerçek ile kurmaca olanın sınırları birbiri içinde eritilip anlatının kurgusalılığı vurgulanır. “Kurgu içindeki kurgu hakkındaki kurgu olarak formüle edilebilecek olan bu anlatım tekniği, anlatılan gerçekliğin yanılsama olduğunu göstererek okurun algısını kırmayı hedefler. Böylece postmodern metin, kendi kurgusal yapısını kendi içinde sorgulayan çok katmanlı bir yapıya dönüşür” (Eliuz, 2016: 115). Postmodern anlatıda üstkurmaca, ana kurgunun temelini oluşturur. Romanın kurgusu bu temel üzerine inşa edilir. Yazar okura kurgusal bir âlemde olduğunu göstererek diğer unsurlarla oynamaya başlar. Âdeta onu kurallarını kendisinin belirlediği bir oyuna davet eder. Yıldız Ecevit’e göre üstkurmaca, postmodern edebiyatın ana kurgu ögesidir. Bu eğilimin genel bağlamda, yazma ediminin kurmaca metnin içine kurgulanması olduğunu ifade eder. “Bu yazarın metnini nasıl yazdığını o metnin içinde anlatması, yazma sorunlarını metnin ana konusu durumuna getirmesi ve kimi kez de okurunu metnin içine sokarak, romanının nasıl oluşturduğunu onunla paylaşması anlamına gelir; edebiyatın kendini anlatması, kurgulamasıdır üstkurmaca; kurmacanın kurmacasıdır” (Ecevit, 1996: 110). Böylece okur, modern romandan farklı olarak anlatılanların tamamen kurmacadan ibaret olabileceğinin farkına varır.

Eserlerinde postmodern anlatım tekniklerini yoğun bir biçimde kullanan İsmail Güzelsoy, anlatıda kendisini belirgin kılarak, anlatının kurgulanışını anlatının içinde anlatarak, kurgu sorunlarını okuyucuyla tartışarak, okura yönelip söyleşerek anlatıyı üstkurmacaya taşır.

Ruh Hastası romanında yazar, okuyucuya kurgusal bir âlemde olduğunu hissettirerek anlatıyı üstkurmaca düzlemine taşır. Yazar, romanın bütün karakterlerinin isimlerini Türk sinemasının oyuncularından seçer, onları alışlagelen bağlamlarından koparıp yeni bir kurguda farklı şahsiyetlere büründürerek anlatının kurgusallığını ön plana çıkarır. Anlatıda, bir yazar olarak yer alan Selim Özkul ve aslında Selim Özkul’un müstear ismi olan Edip Us adlı romancı arasındaki rekabet

konu edilir. Bu romancılar gerçekte olmayıp gerçekte olmayan eserleri, karakter ve içerikleri hakkında anlatıda bilgiler verilir:

Selim Bey Müjde ile karşılaştığında iki eser yayımlamış bir amatördü. Yazdıkları basit, hatta biraz yayvan şeylerdi daha. Zaten ilki sıradan bir casusluk hikâyesidir. Ki bu eser yalnızca tefrika olarak yayımlanmış olup hiçbir zaman kitap haline gelmemiştir. Bu tefrikayı bulmak isterseniz, Beyazıt Devlet Kitaplığı'nda, 956 yılında yayımlanmış Tanin gazetelerine bakmanız icap edecektir. İstiyorsanız bu konuda size yardımcı da olurum (2004: 45).

Yazar, gerçekte olmayıp romanda kurguladığı eser isimlerini anlatıya taşır, okurla âdeta oyun oynayarak bu eserlere gerçek süsü vermeye çalışır. Eserlere ulaşmada okuyucuya yardımcı olabileceğini ifade ederek bu eserleri nerde bulabilecekleri hakkında onlara adres gösterir ve bu şekilde okuru da kurguladığı oyunun içine çekmeye çalışır.

Romanını yazmaya başladığında bir domates tohumu eken yazar, romanını bitirmede onun yetiştirme süreciyle yarışır. Domates fidesi yeşermeden anlatısını bitirme gayreti içinde olur. “Bakalım toprakla yarışmak nasıl bir duyguymuş. Ya hikâyemi size aktarmadan o beni yiyecek ya da ben onun meyvelerini...” (Güzelsoy, 2004: 12) Romanın oluşum sürecini anlatıda konu edinen yazar, yazdıkları hakkında okura bilgiler vererek âdeta okuru yazılış sürecine ortak eder. “Eğer elinizdeki metin burada bitiyorsa, bilin ki ara verdiğim dönemde öldüm. Yaşlı ve hastayım. Ölmeden önce yaşadıklarımı size aktarmayı çok istiyorum” (2004: 113). Yazar, elindeki metni bitirmeden ölmekten korktuğunu okuyucuyla paylaşarak anlatısını bitirmeyi çok istediğini belirtirken aynı zamanda kendi yaşadıklarını aktaracağını söyleyerek bir gerçeklik payı inşa etmek arzusunda olduğunu gösterir. Bu çerçevede, anlatının içinde sürekli kendini belirgin kılarak anlatının yazılış süreci hakkında okuyucuya bilgi verme ihtiyacı hisseder: “Son bir bölüm daha yazacağım. Her şeyi ifşa edeceğim, bütün bunların nedenini açıklayan bir bölüm olacak bu. Her şeyi Selim Özkul’un ikinci mektubundan aktaracağım” (Güzelsoy, 2004: 169). Bu sözlerle metnin kuruluşunu, yazılış sürecini metin içerisinde konumlandırmıştır. Yazarın bu şekilde okuru karşısına alarak metnin yazılış sürecini anlatıya konu etmesi üstkurmacanın örneğini ortaya koyar.

Anlatıda okura yönelen, metin hakkında okurla konuşan yazar, anlattıklarını okuyan gençlerin onları inandırıcılıktan uzak bulabileceğini ima eder. Anlattıklarının

gerçekleştirdiği dönem hakkında da bilgiler vererek o dönemde anlattıklarının normal şeyler olduğunu belirtir. Aynı zamanda okurları hakkında yorumda bulunarak teknoloji çağının onları değiştirdiğini ifade eder. “Bu metni okuyan gençlerin bütün bu anlattıklarımı nahiv bulacaklarına öyle eminim ki. Onlar, meselelerin yıldırım hızıyla olup bittiği, çok merkezli haber alma ve üretme mekanizmasının çocukları” (2004: 24) ifadeleriyle okura yönelen yazar, anlattıklarının izahatını yapmaya çalışır ve anlatının devamında aktarmak istediği liste için okurdan izin ister. “İzniniz olursa bunu aynen aktarmak istiyorum şimdi” (2004: 25) şeklindeki bir ifadeyle okura seslenmesi, onu karşısına alıp sohbet etmesi üstkurmacanın gereğidir. Yazar, anlattıklarının açıklamasını yapma ihtiyacını hissettirerek onları gerçekçi bir zemine oturtmaya ve anlattıklarına okuru inandırmaya çalışır. Nitekim yazarın, “Genç okurlarım bu olayları babalarına sorabilirler. Belki de ilk kez bir edebi skandal Türkiye’de diğer bütün politik, sportif ve aktüel olaylardan öne çıkmıştı” (2004: 93) şeklindeki sözleri kendi görüşlerinin doğruluğunu gösterme çabasıdır. Böylece okuru da oynadığı oyunun içine çekmeye çalışan yazar, anlatının bazı yerlerinde ise aniden araya girerek anlattıklarını okura inandırıcı kılma çabası içine girer. “Eğer buraya kadar anlattıklarım benim muhayyilemin bir ürünü olan bir hikâye olsa onu burada sonlandırır, okurun zihninde mayalanmaya bırakırdım. Ama hayat sanata nazaran çok yavan; o yılın sonunda Selim beni aradı” (2004: 99). Anlatıdaki bütün karakterlerin isimlerini Yeşilçam sinemasından seçen, gerçekte olmayan yazar ve eserleri gerçeklik hissi uyandıracak bir şekilde anlatısına dâhil eden yazar, anlattıklarının hayal ürünü olmadığını iddia ederek âdeta okurla bir oyun oynar.

Romanın son kısmında anlatının karakterlerinden Selim Özkul adlı yazarın mektubu yer alır. Selim, bu kısımda anlatıda kendisine rakip olarak yer alan Edip Us adlı yazarı kendisinin yarattığını itiraf eder. Mektubu yazdığı kişilere, dilerlerse onu tekrar diriltebileceklerini söyleyerek okurun muhayyilesini harekete geçirir. Anlatıcı, kendi oluşturduğu kurgusal yazara bu defa Edip değil de İsmail adının verilmesini isteyerek kendini belirgin eder:

Ona Edip ismini vermeyin bu kez. Başka bir şey olsun, Mesela İsmail!⁷ Tanrı seni işitsin, demektir İbranice. Hani, canınız oyun oynamak ister de... Soyad mutlaka herifin isminin uydurma olduğunu hissettirsin. Yine de bu işlerden uzak durun derim(...) (2004: 215).

Güzelsoy, böylece kurgunun yaratıcısı olarak kendisine gönderme yapar, üstkurmaca ile anlatılanların kurgusallığını ve kendisinin yazar kimliğini yeniden hatırlatır okura. Güzelsoy, aynı zamanda anlatıda yer alan karakterlerin soyadlarını Yeşilçam sinemasından seçmiş, onların uydurma olduğunu hissettirmek istediğini de bu şekilde itiraf etmiştir. Çünkü anlatıda yer alan karakterlerin soyadları, onların kurgusallığını gözler önüne serer.

Sincap romanı, gerçekte olmayan İskender Sof adlı şairden alınan bir cümleyle başlar: “Sen Değil Efendi, Senin kör zulmüne tevekkülle boyun eğenlerdir beni korkutan” Seyir Defteri’nden (Güzelsoy, 2017: 9). Aldığı alıntının kaynağı da kurgusal olan bu epigrafla başlayan yazar, anlatılanların bir kurgudan ibaret olduğunu okura sezdirir. Aslında ne İskender Sof adlı bir yazar ne de Seyir Defteri adlı bir eser vardır. Gerçekte olmayan bir yazarı ve eserlerini gerçekte varmış gibi kurguya dâhil eden yazar, aslında kendi eserinin kurgusallığını ortaya koyar ve okuru kendi kurguladığı bir dünyanın içine çeker. Yazar, güya şair olan İskender Sof’a ait şiirleri anlatıya bolca serpiştirir. Aslında bu şiirler yazara ait olup bir şair olarak kurgulanıp anlatıya dâhil edilen İskender Sof’tan alıntılanmış gibi gösterilmiştir: “Apartman zillerini çalıp çalıp kaçarken /Sakin rüzgâra yakalanma, dediydin ya/ Düşmüş rüzgârlar saklı son avucunda şimdi/ Ceplerimde senin ayıp rüyan var/ Ben ki girmedığım kavgalarda hükmen mağlup olmuşum...” (2017: 62) cümlelerinde olduğu gibi yazar, roman boyunca İskender Sof’un kurgusal şiirlerini ve şiir adlarını zikreder. Yazar böylece bu şiirler ve yazarı kurgusal olduğu gibi elindeki kitabın da bir kurgudan ibaret olduğunu hissettirmek ister okuruna.

Gel...

Her Meryem bir İsa doğurmaz

Yorma rüyayı, ellerini kendi hayalinde yıka

⁷Tanrıyı işiten.

(http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_kisiadlari&arama=anlami&uid=4618&guid=TDK.GT.S.5c5fb90cf0a5c8.53978173)

Sorunun ve cevabın aynı olduğu tek yerdesin şimdi oğul

Gel...

Aşktan vazgeçilmez, ölmek deriz biz ona... (Güzelsoy, 2017:168)

Yazar, “Dumanın Tadı”, “Hepimizin Kalbi Biraz Deliktir”, “Dudak Tıryakisi”, “Kendini Gören Ayna”, “Sensin Yol Yokuş”, “Dost Hayatı”, “Bir Acayip Rüyadaş”, “Kanatsız Uçmaklığımız” adlı gerçekte olmayan ve bir kurgudan ibaret olan şiirlerin isimlerini romanında zikrederek kurgusalldđı ön plana çıkarır.

Romanın ana karakteri olan İskender, peşindeki ajanlardan kaçmaktadır. şehri terk etmek için bindiği trende tanınmamak için bıyıklarını kesmiş fakat peşindeki istihbarat tesadüfen onun yıllar önceki bıyıksız fotoğrafını gazetelere dağıtmıştır. Yazar, bu durum üzerine okurla söyleşir:

Bu şekilde kolay tanınmayacağını düşünse de bir gün sonra bütün gazetelerde yayımlanacak olan görüntüsü, dokuz yıl öncesine ait bıyıksız bir fotoğraf olacaktı. O da ayrı bir gülünçlüktü. İstihbaratın elinde sayısız fotoğraf varken neden onu seçmiş olabilirlerdi. Hikâyemizin hiçbir zaman cevaplanmayacak karanlık noktalardan biri de budur. Bıyığını keseceğini tahmin edebilecek kadar iyi tanıyorlardı onu belki de. Kim bilir! (2017: 21).

Yazarın bu şekilde okurla söyleşmesi üstkurmacanın gereğidir. *Rukas* adlı romanda da okurla sohbet eden, anlatacakları hakkında onu ikna etmeye çalışan anlatıcı, okura yönelerek yazacaklarının mahiyeti hakkında bilgi verir. Okura seslenerek anlatacakları hakkında onu uyarır: “Sözlerimde şefkat ve hoşgörü bekleme. Sana anlatacaklarım eğlenceli zamanlar kadar kâbus dolu geceler de vaat ediyor” (Güzelsoy, 2006: 1). Anlatıda bu vurguyla üstkurmacaya ulaşılır. Modern eserlerde yazar, kendini gizleme çabası içindeyken postmodern eserlerde ısrarla görünür olmaya, kendini belli etmeye çalışır. *Rukas* adlı romanda da anlatıcı okurla sohbet havası içinde kendi varlığını ve metin üzerindeki etkisini hissettirmeye çalışırken okura anlatacakları hakkında söz verir, onu aldatmayacağına dair ikna etmeye çalışır:

Yine de profesyonel bir aldatmacaya tenezzül etmeyeceğimi baştan söylemiş olayım. Sana her şeyi olduğu gibi anlatacağım. Söz! Yüreğini burkan hüznü bir aşk masalının arkasından patlayan tapancalar, ölen sevgililer, ihanetler göreceksin. Evet, adalete tapıyorum. Ben bunları yaşadım ve sen onları sadece okuyarak zaman geçirmek gibi bir lükse sahip olamazsın. Giderek beni daha iyi anlayacaksın, ama buna pişman olacaksın, çünkü beni anlamak, yaşadığın hayata başka türlü bakmaya zorlayacak seni. Hoş geldim! (Güzelsoy, 2006: 2)

Anlatıcının ‘Hoş geldim’ diyerek kendini belirgin kılması, okurla sohbet etmesi üstkurmacanın göstergesidir. Yazar anlatacaklarının sonunun hüznle biteceğini okura baştan söyleyip anlatacaklarını okuyacakların bir bedel ödeyeceklerini depeşinen söylediği gibi okurun konumunu da sorgular. Okuyucuyu aldatmaya çalışmak yerine gerçekleri olduğu gibi aktaracağını ifade eder. “Bana içten içe güldüğüne eminim, ama o anda en çok ihtiyacını hissettiğim şeydi bu. Bakalım hikâyemin tamamını okuyup bitirince de böyle alaycı sırıtabilecek misin?” (Güzelsoy, 2006: 15). Anlatıcı, okurun romanı okurkenki vaziyeti ile ilgili tahminlerde bulunduğu gibi romanın sonunda vaziyetinin değişeceğini ifade ederek okurun âdeta muhayyilesini çözümler. Yazar, kendini belirgin kılıp okurla yarış içinde olmasına rağmen hikâyenin sonunu bilmiyormuş gibi bir tavır takınır. “Bakalım mektubu ve haini benden önce yakalayabilecek misiniz?” (2006: 39) diyerek okuru metindeki gizemi bulmaya davet eder ve okurla oyun oynamaya devam eder. Metin içinde okuru düşünen ve onu sıkmak istemeyen anlatıcı, anlatacaklarını fazla uzatırsa onu sıkabileceğini ifade eder. “Onun viskon emprime elbisesinin üzerindeki iri karanfil deseni, tırnaklarındaki bordo ojeyi ve şimdi saymaya kalkarsam sıkıntıdan okumayı keseceğine emin olduğum öyle çok şey gördüm ki, hayatın ne kadar yorucu olduğunu hissettim” (2006: 164). Anlatıda aşırı betimlemeler yaparsa okurun romanı okumayı bırakmasından çekindiğini dile getirirken aynı zamanda betimlemelerle kurgudan uzaklaşan anlatılara ilişkin gizli bir eleştiride bulunur. Anlatıyı ince detaylarla donatılan betimlemelerle sıkıcı bir hâle getirmek istemediğini açıkça okura ifade eden yazar bu vurguyla üstkurmacaya ulaşır.

Güzelsoy romanda, modern roman tekniklerinden olan mektup tekniğine de yer verir. Ancak modern romanda mektup, genellikle roman kişilerinin iç dünyaları hakkında bilgi verirken *Rukas*’ta ise romanda yaşanan gelişmelerin aktarılması için bir araç olarak kullanılır. Mektubu kendine mi, ölen Salih’e mi yoksa okura mı yazdığını bilmediğini ifade eden anlatıcı, mektupta yalan bir dünya kurguladığını ifade ederek anlatılanların kurgusal olduğunu ifşa eder:

Bu mektupları Salih’e mi yazıyorum, kendime mi, yoksa bir grup okura mı, bunu bilmiyorum; zaten önemli olan buraya işlenen sözlerin dünyamı zenginleştirmesi. Birilerinin hayatı roman olabilir elbette. Eminim böyle hayatlar vardır. Ben bunun en

uzağındaki candım, inan bana... Yalan bir dünya kurdum. Hayatımı romana dönüştürdüm. Her şeyi, bütün kötülükleri yeniden kurguladım. Artık bir romancıydım, okurum da Salih'in incinmiş ruhuydu (Güzelsoy, 2006: 147).

Anlatıcı burada kendisini açıkça belirgin kılarak yazdıklarının dünyasını zenginleştirdiğini ifade eder. Ayrıca kendi hayatının roman olmaya uzak olduğu hâlde yalan bir dünya kurarak hayatını romanlaştırdığını, gerçeklikle oynayarak kurgusal bir hâle getirdiğini dile getirir.

Anlatıcı, yine romanın sonunda yaşanan gelişmeleri Salih'e mektup aracılığıyla yazar ve romanı iki ayrı sonla bitirir. Rukas, Salih'in kızından son mektubu alıp kendi mektuplarıyla birleştirerek Tufan'ın planlarını boşa çıkarmaya çalışır. Salih'in kızı Lidya, buluşmada Rukas'ı vurarak ağır yaralar. Yoğun bir tedaviden sonra Rukas iyileşir. Rukas'ın sevgilisi Sibel, öç almak için Lidya'yla buluşur. Lidya, Sibel'i vurarak öldürür ama Tufan da onu vurur. Tufan'ın da Sibel tarafından vurulmasıyla ikisi de ölür. Anlatıcı, Salih'e yazdığı mektupta romanın kurgusunu değiştirir. Anlatıcının yazdığı diğer sonda ise Rukas, Tufan'ın adamları tarafından vurularak ağır yaralanır. Sibel ve diğer Kavaklılar, Tufan'ı mahkûm etmek için uğraşırlar. Bu mahkeme sürecinde Tufan, bilinmeyen biri tarafından vurularak öldürülür. Rukas ise iyileşir ve Sibel ile mutlu bir yuva kurar. Böylece yazar, anlatıyı istediği şekilde bitirebileceğini göstermiş olur. Bu da anlatılanların tamamen bir kurgudan ibaret olduğunu açıkça ortaya koyar.

İyi Yolculuklar adlı romanda da romanın kurgulanışı metnin kurgusu hâline getirilir ve anlatı üstkurmaca düzlemine taşınır. Metnin sonunda mutlu sonun olup olmamasının kendi elinde olduğunu ifade ederek anlatının kurgusallığını gözler önüne serer. Yazar, metnin başkişisi Yılmaz ve sevgilisi Zeynep'in sonunun ne olacağını okurun hayal dünyasına bırakır:

Zeynep ile Yılmaz Stockholm'e giderler filan filan... Hayatında –benim gibi- mutluluk hikâyeleri duymayı özleyenler için kitabımız burada bitiyor. Tahammül gösterdiğiniz için teşekkür ediyorum. Rabbimden dilerim ki, hepimizin kırk pare hikâyesi vuslat ve saadet rüyasında sürsün gitsin. Gözünüzü kapatın ve kendisini seyreden Yılmaz'ı sinesine çekip onu doyasıya koklayıp öpen Zeynep'i düşünün. İstiyorsanız dışarıdan sabırsız bir köpek havlaması da hayal edebilirsiniz (Güzelsoy, 2007: 159).

Yazar kitabının bitme süreci ile ilgili açıklamalarda bulunarak okuru aktifleştirir ve metnin yazılış sürecine ortak etmeye çalışır. Betimlemeler yapması

için okura yol gösterip hayal dünyasıyla metni zenginleştirebileceğini belirtir. Aynı zamanda masal anlatıcısı gibi metin içinde dua ederek anlatıda kendisini açıkça belli eder. Yazar, anlatının devamında aşk ve mutluluk üzerine de okurla sohbet eder. Bazı okurların kurgu ürünleri bile okuyunca aşırı hassaslaşıp duygulandıklarını, hazin sonlara çok öfkelenediklerini ifade ederek âdeta gerçeklik algısını sorgular. Bu bağlamda okura yönelerek hassas bir okur olmaları hâlinde kahramanı mutlu kılmayı kendilerine bıraktığını ifade eder. “Çember kusursuzca tamamlanıyor, demiyorum ama iki eski sevgilinin vuslatı gönlünüzü ferahlatmaz mı?” (2007: 159) ibareleriyle okura seslenen yazar, okuru metne dâhil ederek metnin gerçekliğini yerinden eder.

Güzelsoy’un üstkurmacayı kullanma biçimlerinden birisi de okuru uyarması ve hikâyeye devam etmesi hâlinde okurun hoşuna gitmeyecek şeylerle karşılaşabilme ihtimalinin olması üzerinedir. Nitekim “Bundan sonrasında benimle birlikte, hikâyemin gerçeğine, karanlığına, yani mutsuzluğuna doğru yürüyecek okurlara sabırlar diliyorum. Sizi uyarmıştım!” (Güzelsoy, 2007: 160) ifadeleri, bir yandan metnin trajik sonuçlar doğurabileceğine ilişkin bir algı ihsas ederken bir yandan da merak duygusu uyandırır. Güzelsoy, dileyen okurların kahramanların mutluluğuyla yetinebileceğini ima ederek okumaya devam edenleri sürprizler beklediğini belirtir ve okurla arasında yazı aracılığıyla oluşan sınırları ortadan kaldırır.

İsmail Güzelsoy, postmodern unsurlara ağırlık verdiği romanlarında kurgu sorunlarını okurla tartışarak bizatihi okuru muhatap alır, onu metnin kurgulanım sürecine dâhil eder ve metne bir nevi hareketlilik kazandırır:

İtiraz edebilirsin haliyle, casuslar kralı Sir Withold’un bizim gariban Nubarile, hele de benimle ne alakası olabilir diye. Adam biz doğmadan neredeyse otuz sene önce ölmüş! Ama şimdi sıkı dur, anlatacaklarımın nihayetinde kahkahalarla gülebilirsin çünkü casusluk mesleğinin büyük dehası Withold ile benim cılız aklımın tarih içinde nasıl buluştuğunu göreceksin şimdi (Güzelsoy, 2007: 240).

Güzelsoy’un metinlerindeki bu tutum, tematik bakımdan kurgunun mantığına aykırı düşecek hususları açıklamaya ilişkin olmasıyla birlikte teknik bir tercihtir. Okura metni inandırıcı kılmaya çalışan yazar bunu anlatının birçok yerinde yapar. “Şimdi anlatacaklarım, buraya kadar söylediklerimin nispi ciddiyetini gölgeleyecek, bunu çok iyi biliyorum. Ancak, inandırıcı olmak adına yalan söyleyemem. Burada işittiklerinin hiçbirine inanmayabilirsin, sen bilirsin” (2007:

255)! Anlattıklarını inandırıcı kılmak için okura yalan söylemeyeceğini ifade ederek bunlara inanıp inanmamayı okura bırakırken aslında anlatacaklarının gerçek dışılığına göndermede bulunur. Yine metnin başkışisi Yılmaz, bir kargaşada sevgilisi Zeynep'in annesi ile rastlantı eseri karşılaşır. Yazar, burada devreye girerek anlatılanların kurgusallığını yeniden gözler önüne serer. “Bu rastlantıya itiraz edebilirsiniz tabii ki. İnsan aklı en çok rastlantı karşısında öfke hisseder... Ama Şükran ile karşılaşma faslı bir rastlantı değildi, çok ustaca tasarlanmış bir senaryoydu aslında. Kızın yaralanması dışında elbette. Diğer birsöyleyişle bu pasaja itiraz edecek okur haklı (...)” (2007: 36) ifadeleriyle yazar, anlattıklarının iyi kurgulanmış bir senaryodan ibaret olduğunu açıkça ortaya koyar. Yazar, böylece kurgu sorunlarına özellikle de romanlarda yer alan rastlantıların gerçeklik algısını zorlayabileceğine değinir, bu sorunları okurla paylaşma ihtiyacı hisseder. Yazarın okuru muhatap alıp kurgu sorunlarını tartışması ve izahatlar yapması anlatıda üstkurmaca tekniğinin belirgin özelliğidir.

Değil Efendi'nin Renk ve Korku Meselleri adlı romanında yazar, hikâyeyi meddah⁸ diliyle aktarır. Anlatıcı, öykü anlatan bir meddah tutumu⁹ içinde samimi bir dille okurla söyleşir. “Seyirlik halk oyunlarının ortak öğelerinden bir bölümünü hikâyecilik hünerlerine katan ve böylece, hikâyeye anlatmasına tek ve canlı aktörlü bir oyunun niteliklerini kazandırma çabasında olan sanatçıya meddah denir” (Kaya, 2007: 504). Sözlü kültüre ait bir gelenek olan meddahlık, günümüzde varlığını yaygın bir hâlde devam ettiremese de postmodern anlatılarda yer bulmakta, postmodern yazarların öykünme alanı olmaktadır. Bu anlatım biçimi de aslında üstkurmacanın bir şekli olarak kabul edilir. Meddahlar, dinleyicileredoğaçlama olarak anlattıkları hikâyelerin, kendilerine ait olmadıklarını, kendilerinin bir aktarıcıolduğunu anlatının sonunda vurgularlar. Anlatıcı, araya girerek kendi duygu ve düşüncelerini de belirtir. Meddah tarzı anlatım geleneği ileüstkurmacanın kesiştiği diğer bir özellik; ikisinin de eserin kurgu olduğunu, bir oyun olduğunu vurgulamalarıdır. Değil Efendi adlı kurgu bir meddahın meseller anlatmasıyla

⁸ “Meddah sözcüğü Arapça “methetmek” kökünden gelmektedir; meddah “methedici”, “öväcü” anlamında kullanılır” (Nutku, 1997: 11).

⁹ “Meddah, öyle bir oyuncudur ki bir hikâyeyi her anlatışta değişik yaratışlara giderek ortaya çıkarır. Seyirci- dinleyici ile çok yakından ilişki kurduğundan, seyircinin gösterdiği tepkiye göre, o anda doğaçlamaya giderek her anlatımda yeni bir yaratışa ve amaca yönelir” (1997: 55).

başlayan romanın ilerleyen bölümlerinde anlatıcı, bir karakter olarak karşımıza çıkar. Değil Efendi, “Efendi zadeler, beyzadeler çok iyi bakın” diyerek mesellere giriş yapar. Meddah geleneğinin bir gereği olarak temaşacılarla söyleşir:

Anlamadım, ne? Ne? Renkler konuşmaz mıymış? Nasıl konuşmaz canım? Öyle şey mi olur? Sen anlamıyor musun yoksa onların dilinden? Çok enteresan. Bir hekime gözüksene. Vah vah! (Güzelsoy, 2010: 13)

Yazarın sorular sorarak okura yönelmesi ve okurun bilincinde yer edinmeye çalışması postmodernizmin önemli bir ögesi olan üstkurmacanın belirgin bir örneğidir. Yazar, kurgunun içinden dışarıdaki okura seslenerek okurun da metnin oluşmasında katkısı olduğunu ifade eder. “Metinde roman kişilerinin/ figürlerinin okura yönelerek anlatmaları, öte yandan roman kurgusunun üzerinde yapılandığı meddahlık geleneğinin bir uzantısıdır kuşkusuz; romanın kurgu özelliğidir” (Ecevit, 2016: 159). Güzelsoy da anlatıda çoğu zaman araya girer ve romanın kurgusu hakkında okurla sohbet eder. Hatta “Mor” adlı bölümde kurgu sorunları hakkında okuyucuyla söyleşir, izahatlar yapmaya çalışır. Adalet Hanım adlı karakterin Değil Efendi’yi atla mı takip ettiği ya da onun arabasına mı saklandığı konusunda okurla söyleşir, farklı ihtimalleri dile getirir. Sonunda ise “takdiri okura bırakmak” durumunda kaldığını ifade ederek okuru metnin yazılış sürecine ortak eder (2010: 295). Yazar, okuyucuyu metnin akışından kopararak anlatının aslında kurgusal olduğunu vurgular ve meddah tarzı sözlü kültür geleneğini günümüze taşır:

Şair, yirmi iki saat önce tanıştığı Sincap lakaplı kalpazana açıyor sırnı. Mırıl mırıl, derin bir rüyada sayıklarcasına, ha bire anlatıyor. Niye böyle bir şey yapıyordur sizce? Haydi, sizi yormayayım da kestirmeden gidelim, sinema gibi olsun bu seferlik: Efendim meşhur Şairimiz ölüme gittiğine inanıyor. Bir nevi teslim olmuş. Yaşadığı ısraptan damıtıp ömrünün zulasında biriktirdiği zehri, gecenin kalbine döke saça ilerleyecek şimdi. Ne güzel bir laf ettim değil mi? Sinema gibi dedik ama Şair gibi oldu be! Tekrar et, deseniz edemem vallahi! (Güzelsoy, 2010: 15)

Yazar, sözlü edebiyat geleneğinde karşılaştığımız meddah tarzı anlatımı bu şekilde kullanır. Okura yönelip ona sorular sorar ve onu metne dâhil etmeye çalışır. Okuru yormak istemeyip ona olaylarla ilgili ipuçları verir. Anlatıda bu vurgularla üst kurguya ulaşılır.

Roman, Şeyh İspir Haverani adlı birinden alınan “Renklerden korkan bir adam getirdiler bir gün. Ona meşrebimce yeşili izah ettim” (2010: 9) şeklindeki bir

epigrafla başlar. Aslında Şeyh İspir Haverani diye biri gerçekte olmayıp gerçekte olmayan birinden kurgulanmış bir sözü alıntı olarak göstermek romanın bir kurgudan ibaret olduğunu ortaya koyar. Bu durum, üstkurmacanın bir örneğidir. Okuyucuyu, okuduğunun bir kurmaca olduğu fikrini uyandıracak her şey, üstkurmacanın bir parçasıdır. Bunları gören okuyucu, karşı karşıya olduğu kişilerin, elinde tuttuğu kitabın yazar tarafından kurgulanmış olduğu fikrine ulaşır. Yazar, bu şekilde aslında anlatılanların tamamen kurgusal bir düzlemde olduğunu baştan söyler okura.

İsmail Güzelsoy, karakterlerin kurgulanışı hakkında da okura izahat yapma gereği duyar ve yazacağı başka kitap hakkında bilgi vererek kurmaca bir dünyanın kapısını aralar. Aynı zamanda kurgu sorunlarını okuyucuyla paylaşarak onu metnin yazılış sürecine dâhil eder. Güzelsoy, metnin kuruluşunu, yazılış sürecini metin içerisinde konumlandırarak anlatıyı üstkurmaca düzlemine taşır.

Sarıcakara'nın acı dolu macerasını burada anlatma şansımız bulunmuyor. Başka bir kitapta bunu yapacağız ancak şu kadarını söylemekle yetinelim ki Ahund'un korku dolu hikâyeler okuyarak pencerenin önünde oturup beklediği o iri gözlü, uzun boylu, endamlı genç kızın ta kendisiydi Sarıcakarı (2010: 204).

İsmail Güzelsoy, anlatıda geçen olayları bir meddah ağzından anlatır. Metnin sonlarına doğru meddah, metnin bir karakteri olarak romanda yer almaya başlar. Yazar, Değil Efendi adlı meddahı olayların aktarıcısı ve tanığıymış gibi okura tanıtarak okurla oyun oynar, anlatıyı üstkurmacaya taşır. “Değil Efendi'den daha önce defalarca söz etmiştik. Bu kitapta okuduğunuz mesellerin en önemli tanığı ve aktarıcısı Değil'i, şimdi bir kahraman olarak da maceramıza dâhil etmenin zamanı geldi” (Güzelsoy, 2010: 221). Gerçekte olmayan bu meddaha ironik bir şekilde Değil adını koyan yazar, onu kendisine perde edip âdeta kendisi bir meddaha bürünür.

Romanda, İskender'in sınırı geçerken duyduğu sese odaklanan yazar, bu sesi yazacağı başka bir öyküde hatırlatacağının sinyalinin vererek anlatılanların aslında kurmacadan ibaret olduğunu gösterir:

Ses bir veda cümlesi olarak İskender'in içine işledi. Biz bu sesi başka bir öyküde tekrar hatırlamak üzere kitabımızın son sayfalarına kaydedip, bir gül yaprağı gibi kurutmayı isteriz. Çünkü bu ses ile birlikte hikâyemiz de yarım kaldı (2010: 297).

Yazar, romanın sonunda anlatılanların gerçekliği üzerine okurla söyleşir. Eliuz’a göre “Anlatıcının yazım süreci haricinde metnin içerisine girip düşüncelerini dile getirmesi de üstkurmacaya ait niteliklerdir; böylece okuyucu metne yabancılaştırılarak her şeyin bir kurgudan ibaret olduğu vurgulanır” (Eliuz, 2016: 118). İsmail Güzelsoy da romanında anlatılanların gerçekliğinin, okurun ikna olduğu kadarıyla sınırlı olduğunu belirtir:

Bu kitabı, ustamızın neredeyse her meselini sonlandırırken söyledikleriyle bitirelim: Şimdi bunların ne kadar doğru? Öyle mi sordun? Ne kadarına inandıysan beyzadem. İkna olabildiyseniz ne mutlu bana. Ama siz de biraz gayret edin yahu; tek taraflı olmaz bu işler! Fani dünyada hiç kimse hiç kimseyi gönülsüz olduğu bir hususta ikna edememiştir. Şeyh İspir hazretleri buyurmuşlardır ki: İşittiğin bir hikâyenin ne kadarını sen yazarsan o kadar seversin onu (Güzelsoy, 2010: 310).

Bir meddah tutumu takınan anlatıcı, anlattıklarına okurun inanmasını ve bunun için biraz gayret göstermesini, muhayyilesini harekete geçirmesini bekler. Yazar, okurun anlattıklarına inanması hâlinde mutlu olacağını ifade ettiği gibi okurun inanmaya gönüllü olması gerektiğinin de altını çizer. Yıldız Ecevit göre, yazarın metnin dışına çıkıp okurla söyleşmesi anlatıyı üstkurmaca düzlemine taşır (2016: 235). Ayrıca kendisini olayların aktarıcısı olarak lanse etmesine rağmen “işittiğin bir hikâyenin ne kadarını sen yazarsan o kadar seversin onu” fikrini savunarak anlattıklarının kurgusal olduğunu ve okurun metni yeniden yazmasının anlatıyı güçlendireceğini gözler önüne serer. Bu bağlamda metin karşısında okurun da aktif olması, gerektiğini belirtir. Aslında yazar, Değil Efendi olarak kurguladığı meddahı kendisine perde yapıp anlatılanların hem aktaranı hem yazanıdır.

Çıt Yok romanında yazar, romanın nasıl biteceği, katilin kim olduğu, kurgunun nasıl devam edeceği, şahısların rollerinin değişebileceği gibi hususlarda okurla sohbet eder. Yazar bu şekilde anlattıklarının bir kurmaca oyundan ibaret olduğunu vurgulayarak üst kurguya ulaşır.

Hikâyemde ne işin olduğunu mu merak ediyorsun insan? Çünkü ben seni çektim bu kargışlı sessizliğe. Senin ürkek gözlerinle yazdık hikâyemizi. Sokaklarda gazete satan o çocuk bir anda karaborsa şebekesinin erketesi olabilir. Adını da atmaca koyarız, nasıl? Biz nasıl istersek insan... Her satırın üzerine çizebiliriz. Hiçbir hikâye yarım kalmamıştır bu âlemde, korkma. Ya da her hikâye zaten yarım kalmışlığıyla bitecektir. Aşkını dilenen yaralı kadını Alman konsolosluğu adına casusluk yapan bir haine dönüştürebiliriz. Hangisi daha çok hoşuna giderdi? Ama sen katili arıyorsun insan. Ne gülünç bir meşgale bu böyle (Güzelsoy, 2017: 248).

Yazar, okurla sohbet havası içinde ‘senin ürkek gözlerinle yazdık hikâyemizi’ diyerek okuru metnin yazılış sürecine ortak ettiğini açıkça ifadeettiği gibi genel okuyucu kitlesinin beklentilerini de sezdirir. Okuru da yanına alarak karakterlere istedikleri gibi rol verebileceklerini, istedikleri gibi adlar koyabileceklerini, kurguyu istedikleri şekilde değiştirebileceklerini dile getirir. Bu şekilde okur, kurmaca âlemin merkezine çekilir. Yazarın kendini bu şekilde belirgin kılmasıyla da “kurmaca, üstkurmaca düzlemine” (Ecevit, 2016: 71) taşınır. Yazar okura metni birlikte kurguladıkları/ kurgulayacakları bir oyun arkadaşı gibi seslenir.

İsmail Güzelsoy romanda, metni çözümlemeyle ilgili ipuçları da verir ve okuru metindeki olaylarla ilgili yönlendirir. “Kameko’nun daha işin başında Şimla’da öldüğünü bildin mi? Bedenin en kırılgan yanını silah olarak kullanan horozlar neden hikâyemize girdi, neden her cinayetinde kendisini de öldüren arıları yâd ettik, anladın mı? Zehirleri seçebildin mi kara masalımızda?” (Güzelsoy, 2017: 250) ifadeleriyle anlatıcı, anlattıklarının arka planı hakkında okuru bilgilendirip düşündürmek ister ve verilen mesajları anlamasını/yorumlamasını bekler.

Saf adlı romanda yazar, anlatılanların tamamen kurgudan ibaret olabileceğini ortaya koyan ifadeler kullandığı gibi okurla yazar arasında yorumbilimsel açıdan oluşan niyet farkına da göndermede bulunur.

Ben bunları yazıyorum. Bilmediğim bir zamana, tanımadığım birine. Bu sözleri kim okuyacak sahi? Onun okuduklarıyla benim yazdıklarım aynı mı? Ya benimle alay ederse? Böyle düşündüğüm zaman yazmaktan korkuyorum... Anladım ki mürekkep sudur ve ben meramımı suya anlatıyormuşum (Güzelsoy, 2013: 60).

Anlatıcı, böylece yazma ile ilgili kaygılarını anlatıda dile getirerek kendini açıkça ifşa eder. Anlattıklarının okur tarafından nasıl anlaşılacağına kaygısını dile getirirken yazma eylemindeki güçlükleri de okurla paylaşır. Yine okuyucuya seslenerek okurun meramını ve okuma eylemini gerçekleştirmesinin sebebini sorgular:

Şu anda beni okuyan yolcu. Bütün bunların neden seni ilgilendirdiğini bilmiyorum. Benim yaşadıklarımı bilmek istiyorsun, belki benden nefret ettiğin için bu yazdıklarımı ele geçirdin ve hatalarımı, günahlarımı öğrenmek istiyorsun. Belki tam tersi; ben verdim sana bunları oku diye. Sevdiğim ve sevenimsin demektir. Her iki durumda da benim yalan söylüyor olabileceğimi düşündün bir an (Güzelsoy, 2013: 67).

Anlatıcı, bu şekildeki sorgulamalarla okurla iletişim kurmak ister, üstkurmaca düzleminden okura seslenerek anlattıklarını neden okumak istediğini ve onun ne düşündüğünü merak eder. Okura yolcu diye seslenerek okuma sürecini bir yolculuğa benzeter, okuru romanın içindeki hayatlara karışmaya da söz konusu hayatları sorgulamak isteyen biri olarak algılar. Anlatıcı, devamında anlattıklarını inandırıcı kılmak ve okuru kendi muhayyilesine çekmek için çaba göstermeye devam eder.

İsmail Güzelsoy anlatıda, karakterinin ruh hâli üzerinden kendisinin yazma sorunlarını, yazarken yaşadığı sancılı süreçleri de dile getirir. “Yüzünde sıkıntılı bir ifade vardı. Aklındakileri nasıl dile getireceğine bir türlü karar veremiyor gibiydi. Yazarken hangi kelimelerin daha lezzetli olduğuna karar veremediğim zaman benim de yüzüm öyle oluyordur herhalde” (Güzelsoy, 2013: 147). Kelimeleri seçmede zorlandığını okuyucuyla paylaşan yazar, kimliğini bir bakıma ifşa ettiği gibi eserinde yarattığı karakter ile kendisinin yazma süreci arasında bir duygudaşlık ilişkisi inşa eder. Kendisinin bu metni yazdığını anlatıda alenen ortaya koyarak üstkurmaca tekniğini kullanır. Anlatıcı, okuyucuyla alenen diyaloga girerek üst kurgudan okurla sohbet eder. Renkleri, kokuları ve anlatmak istediklerini tam anlamıyla ifade edemediğini dile getirir.

Göz göze geldiğimizde kızarıyordu. Göründüğünden daha utangaç ve ürkekti Firuze. Kelimelerle anlatabileceğim bir şey değil bu. Resim yapabilmek isterdim. O zaman Firuze’nin güzel çehresini buraya çizdim, sen de tam olarak ne demek istediğimi anlardın (2013: 225).

Anlatıcı, karakterleri okuyucuya kelimelerle istediği şekilde ifade edemediği için onları resmederek göstermek istediğini dile getirir. Böylece okurun yazdıklarını daha iyi anlamasına yardımcı olmak ister.

Anlatıcı, *Saf* romanın sonunu yazmaz, son diye bir şey olmadığını ifade eder. Anlatının sonunda okurla vedalaşmak ister: “Her kimsen, sana yazacağım son sözler bunlar galiba. Vedalaşmak isterdim. Bir hayırsever bu defteri Lisa’ya ulaştırabilir mi? Onu nerde bulacaksın ki yolcu? Bunları hiç hesap etmedim işte. Neden kimse bana yardım etmiyor?” (Güzelsoy, 2013: 303). Anlatıcı, böylece okura yolcu diye seslenerek ondan yardım diler; yazdıklarını Lisa’ya ulaştırılması isteğinde bulunur ama devamında Lisa’nın kurgusalılığına işaret ederek onu okuyucunun bulamayacağını ima eder. İşlerin istediği gibi gitmediğini belirterek yazdıklarının son

sözleri olduğunu ifade eden anlatıcının okurla bu şekilde bir diyalog kurması, üstkurmaca tekniğinin kullanımını örnekler.

Değmez adlı romanda çeşitli üstkurmaca unsurlar yer almıştır. Romanın sunuş bölümünde anlatının Değil Efendi adlı bir meddahın anlattığı mesellerden oluştuğu ifade edilir. Güzelsoy'un *Değil Efendi'nin Renk ve Korku Meselleri* adlı romanında da Değil Efendi'nin anlattığı meseller yer alır. Güzelsoy bu romanlarında, meselleri kendisi anlatıp Değil Efendi'yi kendisine perde yaparak gizlenir. Anlatmak istediklerini onun üzerinden dile getirerek yazan değil de aktarıcı olarak okurun karşısında yer almak ister. Değil Efendi adlı bir meddahın gerçekte olmaması anlatının bir kurmacadan ibaret olduğunu baştan ilan eder. Yazarın anlatılanları Değil Efendi'ye bağlaması, anlatıyı gerçek düzleme yaklaştırma çabasını ortaya koyar. Anlatılanları gerçekte olmayan biri üzerinden aktarmak üstkurmacyı belirgin kılar.

Romanda dikkat çeken özelliklerden birisi de anlatıcının, okurun belleğine seslenerek daha önce anlattıklarını hatırlamasını beklemesidir. “Gazete haberinde beni tanıtmak için bastıkları çizim, köşemde kullandığım oto portremdi. Olduğumdan daha yaşlı görünüyordum, söylemişim hatırlarsan” (Güzelsoy, 2015: 235). Bu şekilde okura yönelen anlatıcı, onunla samimi bir ilişki kurmak ister. Aynı zamanda deliller öne sürerek anlatıyı inandırıcı kılma çabası içine girer: “Mektup yanımda, anlatmayayım da şu iki satırı kendin oku istersen” (2015: 236). Yazarın okura samimi bir şekilde seslenmesi, diyalog kurmaya çalışması üstkurmaca unsurunu ortaya koyar. “Sonra ihtiyar kendi adını söyledi. O ismi sana söylemeyeceğim. Kimin dilinde dolanacağını bilmediğim için kötü ağızlarda kirlensin istemem. Usta diyeceğim ona, sen de öyle bil” (2015: 268). Anlatıcı, anlatıyı okuru sıkmamak için uzatmadığını ifade eder, bir ismi anlatıda zikretmek istememesinin sebebini bu şekilde dile getirir. Anlatıda emekli bir cerrah olarak yer alan Yakup Ali adlı karakter, Sadere'ye verdiği ‘İnciciyan’ adlı bistorinin hikâyesini anlatır. Anlatıcı kendisini orada hikâyeyi dinleyen biri olarak lanse ederek dinlediği hikâyenin tamamını okura anlatsa okurun bunalacağını düşünüp bundan kaçınır. Nitekim “Seni çözdüm artık Sadere, bu hikâyeyi öğrenmeden rahat edemeyeceksin. Otur, otur dedi ve şimdi ayrıntıları ile senin kafanı ütülemek istemediğim uzun bir hikâye anlattı. Tamamını anlatsam, şu ana kadarki maceramın iki katı kadar konuşmam

gerekecektir. O kadar sabrın olmadığını biliyorum” (Güzelsoy, 2015: 286) şeklindeki ifadelerle anlatıcı, okuru düşündüğünü belirterek onu sıkmak istemez. Anlatıcının okura seslenerek okuma eyleminin gerçekleşme süreciyle ilgili tahminlerde bulunması üstkurmaca unsurunun belirgin özelliğidir.

İsmail Güzelsoy, *Gölge* adlı romanda da okuru karşısına alıp ona seslenerek, onunla sohbet ederek ve gerçekte rüya olanın sınırlarını iç içe geçirerek anlatıyı üstkurmaya taşır. Romanın çok katmanlı yapısı, kahramanın rüyaya dalması ve rüya içinde de farklı rüyalara geçmesi şeklinde karşımıza çıkmaktadır. Romanın kahramanları gerçek ile rüya arasında gidip gelirler. Bu kısımlarda yazar, kurgu üzerinde oynayarak anlatılanların gerçekliği hususunda okuru ikilemde bırakır. Zira “Somut yaşam ve kurmaca metnin bir araya getirilmesi, birbirleriyle çakıştırılması, aradaki sınırların yok edilmesi, üstkurmaca düzlemin ana özelliğidir” (Ecevit, 2016: 105). Güzelsoy da anlatıda hem anlatacaklarının bir rüyadan ibaret olduğunu ifade ederek hem de okurla söyleşerek sınırlarını kendisini tayin ettiği kurmaca bir dünyadan seslendiğini ifşa eder. Okurun iyi biri olmasını temenni eden yazar, anlattıklarının bir rüyadan ibaret olabileceğini ima ederek okuru, kurmaca bir âleme davet ettiğinin ipuçlarını sunar: “Işık ve pencüdü bahçesi arasında bir rüyaya girdin. Safalar getirdin... Seni tanımıyorum ama iyi biri olduğunu biliyorum. Umarım öylesindir. Çok incinirim yoksa. Çünkü ben yaralı bir uykudan kalan son parçayım” (Güzelsoy, 2016: 16). Okura ‘Aziz konuğum’ diye seslenen anlatıcı, ondan anlatacaklarına güvenmesini ister. Bu şekilde âdeta bir meddah tavrı takınan anlatıcı, okuru kendi konuğu olarak görüp onunla hasbıhal eder.

Romanın sonlarına doğru olayların anlatıcısı İsmail, aslında anlattıklarının tamamen bir rüyadan ibaret olabileceğini ifade ederek anlatının kurgusal yönünü açıkça ortaya koyar. Postmodern anlatılarda “Neyin gerçek neyinse düş ya da kurgu olduğu metin genelinde belirsiz bir duruma getirilir” (Ecevit, 2016: 102). Bu bağlamda roman şahıslarının da düş mü gerçek mi oldukları kestirilemez. Nitekim söz konusu romanda anlatıcı, başkişi İsmail’e “Ben Kahkah’ın dudaklarından dökülen acayip bir masalın ta kendisiydim” (Güzelsoy, 2016: 25) dedirtir. Romanın karakterlerinden biri olan Kahkah, kurguda çeşitli hikâyeler anlatan bir meddah olarak yer edinir. Anlatıda Direklerarası’nda halkı eğlendiren, bir meddah olan Kör

Aşil'in tiyatrosunda İsmail ve Leylifer, ustaları Değil ile birlikte halkı eğlendirmektedirler. Anlatının başkışisi İsmail'in kendisinin meddahlık yapıp hikâyeler anlatan Kahkah'ın dudaklarından dökülen bir masal olduğunu ifade etmesi anlatının gerçekliğini yerinden ettiği gibi anlatının tamamen kurgusal olduğunu da sezdirir.

Gölge romanında anlatıcının okura yönelerek anlatmasının, roman kurgusunun üzerinde yapılandığı meddahlık geleneğinin bir uzantısı olduğunu söyleyebiliriz. “Kör Aşil'in dükkânını terk etmeden önce sana söylemem gereken son bir ayrıntı var. Şu anda çok anlamlı gelmeyebilir ama daha sonra gelişecek olayların bir yerine ilmiklenecek bir tuhaflıktan söz edeceğim” (2016: 124) ifadeleriyle anlatıcı, okura anlatının devamında işine yarayacak bilgiler vermek ister. Anlatıcı, okuru karşısına alarak onunla âdeta sohbet eder, anlatacakları hakkında bilgiler verdiği gibi okurla empati de kurar. Ülkü Eliuz'a göre; olayların en heyecanlı yerinde olay akışını kesip okura seslenen ve o anda bilgi de veren, okuyucuyla da dertleşen; ama okura bir şey ispatlama kaygısı ya da fikir benimsetme gibi bir hesabı da olmayan anlatıcı böylece, okuru da metne dâhil ederek metni okurla birlikte yeniden inşa etmiş olur (2016, 117). Nitekim *Gölge* romanında okura yönelerek “Neden sustun? Yoksa üzdüm mü seni” (Güzelsoy, 2016: 49)? diyen anlatıcı, anlattıklarının bıraktığı etkiyi bir meddah edasıyla öğrenmek ister. Okurun bazı hususları aklında tutmasını isteyerek bunların romanın sonunda işine yarayacağını belirtir. “Bunu aklında tut. Yeniden karşılaştığında şaşırma” (2016: 122) şeklindeki ifadelerle metin içinde okuru şaşırtabilecek birtakım gelişmeler olabileceği sezdirilerek okur, metnin devamıyla ilgili hazırlıklı olması yönünde uyarılır. Bununla birlikte anlatıcı, bazı noktaları da bilinçli bir tercihle karanlık bıraktığını ifade ederek okurun kafasını karıştırmak istemediğini belirtirken aslında okurun muhayyilesinde soru işaretleri oluşturur Nitekim “Kör Aşil'in tavsiyesine uyarak hikâyemde karanlık noktalar bırakacağım” (2016: 101) cümlesi ile anlatıcının okurda merak uyandırmayı amaçladığı da söylenebilir. Yazar, böylece okurla muhabbet ederek onu yazma sürecine ortak eder, metni onunla birlikte inşa etmek ister.

Üstkurmacanın kullanıldığı metinlerde yazar, metnin kurgusunun ve metindeki olay örgüsünün dışında bir kurgu oluşturur. Burada amaç okurun metnin içine dâhil

edilmesidir. Böylece kurgu içinde başka bir kurgu oluşturulur. Yazar, bu kurgusal âlemden okuyuculara bazen sorular sorarak ya da seslenerek, kurmaca bir dünya içinde olduklarını hissettirir. "Bu faslı daha sonraya bırakıp seni meraklandırmak isterdim ama baştan hikâyenin en önemli ayrıntısını bilmende fayda var" (Güzelsoy, 2016: 158). Bu şekilde anlatısını oluştururken bir meddah edasıyla okurla sohbet eden anlatıcı, ona izahatlar yaparak yazım sürecine onu ortak etmek ister. Anlatıcı, romanın çeşitli yerlerinde bu şekilde meddah tarzı anlatımı kullanmaya devam etmiştir: "Zaman içinde kimin haklı olduğunu görecektik. Ben sana bunun cevabını hemen vermeyeceğim. Kör Aşıl'ın tavsiyesine uyarak hikâyemde karanlık noktalar bırakacağım" (2016: 143). Romanın kahramanlarından biri olan Kör Aşıl anlatıda bir meddah olarak yer alır. Kahkah ve Değil Efendi ile birlikte çeşitli eğlenceler tertip ederek halkı eğlendirir. Anlatıcı, böylece meddah tarzı bir anlatıma öykünür.

Yıldız Ecevit'e göre "...romancının üstkurmaca düzlemde okuruna seslenmesi, postmodernist estetiğin gereğidir; estetik düzlemde bir oyun olarak görülen romanda, yazarın, oyun arkadaşı olan okura seslenmesi anlamına gelir" (2016: 159). Metnin yazarının, anlatıcının ve okurun birlikte hikâyenin içine girmeleri ve âdeta bir roman kahramanına dönüşmeleriyle birlikte söz konusu olan şey artık "metnin neyi anlattığı değil, nasıl kurgulandığıdır" (Güzelsoy, 2016: 98). Dolayısıyla romancı romanın kurgusunu inşa ederken okuru da bu sürece dâhil etmek ister. "Gerçek ve kurmaca arasındaki sınırlar ortadan kaldırılarak metnin içindeki yazar /anlatıcı meta düzlemde okura seslenir, kurmaca düzleme çekilen okurla metnin kurgulanışı üzerine söyleyişe başlar" (Eliuz, 2016: 115). Anlatıcı böylece anlatılanların bir kurgudan ibaret olduğunu kimi zaman açıkça kimi zaman da sezdirme yoluyla okura hissettirir. Metnin kahramanlarının kurgulanışı hakkında okurla söyleyişe başlayarak anlatının kurgulanmasına okuru dâhil eder: "Sana hikâyemi anlatırken Değil'e hak ettiği yeri veremedim. Lafı fazla dolandırmadan, çok kafa ütülemeden, olabildiğince ana hatlarıyla her şeyi anlatmaya çalıştığının farkındasındır. Ama itimat et, bütün bu olup biteni bir de Değil'i merkeze koyarak anlatabilirim ve şu garip hikâyem lezzet kazanır" (Güzelsoy, 2016: 240) ifadeleriyle yazar, okuru doğrudan muhatap alarak bazı kahramanlara yeteri kadar yer

veremediğini samimi bir şekilde itiraf eder. Bu şekilde yazar üstkurmaca düzleminden okurla söyleşir, anlatının kurgusallığını gözler önüne serer.

Yazar, romanda sezgileriyle gördüklerini anlatarak ya da rüyaların geleceğin habercisi olabileceğini ifade ederek, okuyucuya gelecekte olabileceklerle ilgili ipuçları da verir. Nitekim rüyalar yoluyla iletişim kurdurduğu İsmail, Leylifer ve Şeyda aracılığıyla gelecekte meydana gelecek olayları haber verir. Rüyalar yoluyla okuyucunun metnin ilerisini tahmin etmesine ve hayal gücünün sınırlarını zorlamasına imkân sağlar. Böylelikle okuyucuya, sınırları sürekli değiştirilebilecek kurmaca bir âlemde olduğunu hissettirir. İsmail adlı başkışı rüyada bulunduğu Şeyda ile bir diyalogunda Akif'in babası olduğunu ve annesini öldürdüğünü öğrenir: "Hayır, lütfen konuş, başka kimi öldürdü Akif? dedim. Anneni öldürdü dostum dedi. Akif senin baban. Ne olursun çok üzülmemeye bak, bir çocuğun olacak yakında dedi" (Güzelsoy, 2016: 248). Bu şekilde gerçeğe rüya arasında romanda yer alan olaylar, anlatıyı üstkurmaca çizgisine taşır, kurgusallığı gözler önüne serer.

Yine anlatıcı, anlattıklarının hepsinin bir kurmacadan ve hayal ürününden ibaret olabileceğini okuyucuya sorular sorarak da ima eder. Bu sorularla anlatıcı, kendisini açıkça ortaya koyar, anlatıyı üstkurguya taşır. Anlatıcı "Her şey benim rüyamda gerçekleştiğine göre, o konuşmaların tamamı benim aklımın ürünü olamaz mıydı? Onun adının Şeyda olduğunu bile ben uydurmuş olmalıydım. Ta en başından beri, Leylifer ile rüyalarda buluşmalarımızda dâhil olmak üzere hepsi benim küçük hayal yolculuklarımdı" (Güzelsoy, 2016: 250) diyerek kurmaca bir âlemin kapısını aralar. Böylece anlattıklarının gerçeklikten uzak ve tamamen kendi hayal ürünü olduğunu açıkça ortaya koyar.

Anlatıcı, *Gölge* romanına *İfşaat* adlı, gerçekte olmayıp gerçek süsü verilen bir kitaptan, yer yer aforizma özelliği gösteren bölümler dâhil eder. "İfşaat'ın da dediği gibi: "Rüyalarımız kendimizden kaçtığımız her şeyle yüzleştığımız bir cennet ve cehennemdir aynı zamanda. Orada sahtekâr olma konforumuz yoktur. O yüzden rüyana ve rüyana girene inan" (Güzelsoy, 2016: 205). Kurgu kitap, yazarın hayal ürününden ibaret gizli bir yeraltı örgütlenmesi olan Rüyabazlara aittir. Romanın pek çok bölümünde bu metinden alıntılara yer verilmektedir: "Gerçeğin sarhoşluğundan ayrılmak en zordur. Çünkü gerçeği kutsayan ile sarhoşluğu lanetleyen aynı kudrettir.

Ona ancak rüyanda direnebilirsin. Rüyalar yalan söylenecek yerler değildir. Yalan sadece gerçeğin bir mahsulüdür” İfşaat, s.275, Rüyaların epistemolojisi(y.n) (Güzelsoy, 2016: 190).

Aslında dünya literatüründe, anlatıcının bahsettiği şekilde *İfşaat* adlı bir kitap yoktur. Anlatıcı, hayal ürünü olarak tasarlayıp alıntılar yaptığı bu kitaptan gerçekte varmış gibi söz ettiği gibi kitabı kaynak olarak da gösterir. Bu durum, metnin kurmaca ve gerçeklik çelişkisini ortaya koyarak metni üstkurmaca düzlemine taşır.

Hatırla adlı romanda da yazar, romanın başında *İfşaat* adlı kurgusal bir kitaptan alıntı yaparak başlar. Gerçekte olmayan bu kitap, yazarın *Gölge* adlı romanında da yer alır. Bu kısımda yazar, okurla âdeta arkadaşymış gibi söyleşir ve düşüncelerini konuşma havası içinde dile getirerek kendini belirgin kılar:

Anlamadığının farkındayım korkma. Daha önce de söyledim sana, yol boyunca yanında olacağım. Her şeyi bir bir anlayacaksın ama bu hiç işine yaramayacak. Yine buraya döneceksin. Yine bir rüyaya muhtaç olacaksın. Bu iyi olandır. Biz birbirimizin rüyasında can kazandık çünkü. Başa dönmek, geçilen yolu beyhude kılmaz. Buraya geleceğini bile bile yola çık şimdi. Cevherimiz rüyalara vuran o gölge, yani sözdür. Söz korku tünelidir. Korku tüneli, olan ile olmak isteyen arasındaki köprüdür ve köprü bizim kayıp yolumuzdur. Ve yol bizim kendimizi yeniden ayağa dikecek olan sözümüzdür ve vallahi söz bizim müstakbel canımızdır. Her harfle biraz daha olacak olan bin selam gelsin (Güzelsoy, 2018: 15).

Yazar, anlatıda bu şekilde okurla diyalog kurar, roman boyunca sürdüreceği yolculukta okurun yanında olacağını belirtir. Yazarın selam gönderdiği ‘her harfle biraz daha olacak olan’ aslında yazdığı romandır. Bu şekilde anlatının oluşum sürecine işaret eden ve böylece kendi varlığını anlatıda hissettiren yazar, anlatıyı üstkurguya taşır. Kimi romanlarında Değil Efendi adlı bir meddahı kendisine perde yapıp düşüncelerini onun üzerinden aktaran yazar, bu romanında da *İfşaat* adını verdiği ve aslında kendisinin uydurduğu bir kitap üzerinden okurla konuşur. Böylece okuru metnin oluşum sürecine ortak edip anlatının oluşum sürecini anlatıda dile getirir.

Anlatıcı, *Hatırla* romanının birçok yerinde meddah tarzı bir anlatım kullanır ve bir meddah tavrı takınarak gündelik dilin samimiyet içerikli söylemleri aracılığıyla okurla hasbihal eder. Nitekim “Bu sözlerim onun pek zarif, düşünceli bir adam olduğunu düşündürtmesin sana. Aksine, içinde ne kadar titizse günlük ilişkilerinde de o kadar savruk bir adamdı rahmetli. En azından incelikli biri olmadığını bil”

(Güzelsoy, 2018: 97) şeklindeki cümlelerde görüldüğü üzere samimi bir hava içinde karakterleri okura tanıtmaya çalışır.

Anlatıcı, karakterlere yüklediği misyonlar aracılığıyla ya da karakterleri tanıtmaya biçimiyle okurla diyalog kurarak anlattıklarını inandırıcı kılma çabası içine girer. Bazı şeyleri inandırıcılığının güç olduğunu samimi bir şekilde dile getirir:

Kusura bakma da, bazı gerçekler inandırıcı olamıyor. Bilmiyorum, diyorum işte, bilmiyorum neden cesur olabildiğimi? Ne yapayım olmayan ayrıntıları mı uydurayım şimdi? Uyduruk hikâyeler genelde yaşanan gerçeklerden daha inandırıcı oluyor, sen bunun farkında mısın? Çünkü sen hikâyeyi yazarken nereye gittiğini bilirsin ama yaşarken sürekli olarak karanlığın daha da koyulduğu bir yere gider trenin. Önün yoktur, gerin bulanıktır... Tamam, işte tarif ediyorum ama ‘olmuyor’ diyorsun. Beynimde, kalbimde, ruhumda bir şey cana geldi ve ben bunun ne olduğunu bilmiyorum, ne demek inandırıcı değil? Değilse inanma! (2018: 120)

Anlatıcının bu şekilde okura seslenmesi, kurgu hakkında sohbet etmesi üstkurmacayı ortaya koyar. “İnandırıcı olamadıysam da olamadım, ne yapayım? Gerçeği anlatan birinin inandırıcı olma borcu yoktur” (2018: 124). Yazar, çoğulcu bir bakış açısıyla ele aldığı romanını farklı karakterlerin dilinden aktarır. Bu karakterler üzerinden anlatılanları bu şekilde gerçekçi kılmaya çalışır. Okuru ikna edemediğini düşündüğü için de bu çabasından vazgeçer.

Romanın karakterlerinden biri olan Cibeş İso, zalimliğiyle ün salan Vali’nin köpek bakıcısıdır. Vali, Suzan adlı kıza tecavüz eder, kız İstanbul’a kaçar. Vali, İstanbul’da kendisini zor durumda bırakacağını düşündüğü kızı öldürmek üzere Cibeş İso’yupuşinden gönderir. Cibeş İso, İstanbul’a gittiğinde Suzan’ı öldürmekten vazgeçer hatta Suzan zor durumdayken onun hayatını kurtarır. Kendisi ise Suzan’ı yaşatmak için intihar etmeye karar verir. Öncesinde Vali’ye bir telgraf çekerek Suzan’ı öldürdüğü haberini göndermek ister. Postanede çekilen telgraflarda resmi isim mecburiyeti getirildiği söylenince Cibeş İso gerçek kimliğini ifşa etmek zorunda kalır. Postanede aslında Cibeş İso adlı karakterin, romanın yazarı İsmail Güzelsoy olduğu ortaya çıkar. “Gönderen adı ne olacak? dedi kadın. Cibeşİso dedim. Bu akşam saat beşten sonra çekilen telgraflarda resmi isim mecburiyeti getirildi. Nüfusa kayıtlı olan isminizi beyan edin lütfen dedi. İsmail Güzelsoy dedim” (Güzelsoy, 2018: 168). Yazar, anlatıda bir karakter olarak yer alır. İntihar ederek Vali’ye verdiği sözü tuttuğunu ifade ederek onu öldürmek isteyen ortadan kaldırdığını belirtir. Bu

şekilde aslında onu öldürmek isteyen Suzan olmayıp yazarın kendisi olduğu açıkça ifade edilir. Yazarın hem bir karakter olarak anlatıda yer alması hem de kendisini açıkça ortaya koyması üstkurmacaya ait niteliklerdendir.

Hatırla romanında ünlü bilgin El Cezerî¹⁰ yer alır. El Cezerî'ye ait olduğu ifade edilen fakat yazar tarafından kurgulanan “Cebr-i Hâlik” ve “Tertibat-ı Esrar” (2018: 290) adlı kitaplardan bahsedilir. Gerçekte El Cezerî'ye ait bu isimlerde kitaplar olmayıp *Kitab'ül Hiyel* olarak bilinen ünlü bir kitabı vardır. Kurgusal olan bu kitaplar, anlatının kurmaca yapısını ortaya koyarak üstkurmacayı belirgin kılar. Yine anlatıda Şeyh İspir adında büyük bir otonom ustasından bahsedilir. Dünya bilim tarihinde böyle bir otonom uzmanı yoktur. Yazar, bu şekilde anlatının kurgusallığını açıkça ifade eder.

Hatırla'da yazarın diğer kitaplarındaki karakterler de yer alır. *Gölge* adlı romandaki karakterler rüyalar aracılığıyla Suzan'la konuşurlar. Öldürülmek üzere olan Suzan'ı *Çıt Yok* romanından Sohrap adlı karakter kurtarır. Yine yarı insan yarı robot yaratıklar da anlatıda yer alır. Bütün bu özellikler, anlatının kurgusallığını gözler önüne serer.

Süslü Hatıralar Sahnesi adlı romanda da anlatıcı yer yer kendini belirgin kılarak üstkurmaca unsurunun örneğini sunar. Anlattıklarının bazı ayrıntılarını anlatmak istemeyen anlatıcı, bu hususta okurdan izin almak ister. “İznin olursa bu ayrıntıları anlatmak istemiyorum. Zaten özel bir şey yok, sadece içimi acıtan, hatırlamaktan kaçındığım şeyler bunlar. Seni de üzmemden başka bir işe yaramayacaktır” (Güzelsoy, 2018: 107). Okurun işine yaramayacağını, onu üzeceğini düşündüğü bu ayrıntıları atlamak ister. Bazı ayrıntıları ise anlatmakta zorlandığını ifade eder. “Bunu sana anlatmakta zorlanıyorum, çünkü hikâyemin bu bölümünü dinledikten sonra benden nefret edeceksin” (Güzelsoy, 2018: 109). Anlatıcı böylece romanın kurgusu üzerine okurla sohbet ederek üstkurmaca unsurunu ortaya koyar.

Anlatıda Recep ve Erdal'ın sınıksız dostlukları konu edinilir. Onların bir de Nevirmor adlı karga dostları vardır. Birgün Erdal ölür ve Recep elleriyle onu

¹⁰ “Cizreli büyük mucit, bilgisayarların temelini atan âlim, fen ve teknik adamı, robot, saatler, su makineleri, şifreli kilitler, şifreli kasalar, termos, otomatik çocuk oyuncakları gibi altmış makine mucidi ve dünyanın ilk sibernetik bilginidir. Bundan 800 küsur yıl önce, 1136- 1206 yılları arasında yaşadı” (Kuzu, 2015: 11).

gömmek zorunda kalır. Bu sırada Nevirmor'un ağladığını fark eder. “Nevirmor acıyla inledi ve artık mezarı bütünüyle örttüğümüz zaman o tümseğin üzerine gelip ağlamaya başladı” (2018: 148). Anlatıcı, devamında okurun bir karganın ağlamayacağını, bunu saçma bulabileceğini düşünür. “Düşünsene bunu bir romanda yazsam ne çok alay konusu olurdu” (2018: 148). Bu şekilde kendisini açıkça belli ederek anlatıyı üstkurmaca düzlemine taşır.

3.2. Metinlerarsılık (Inter-Textuality)

Üstkurmaca yönteminin bir türevi olan metinlerarsılık tekniği, postmodern romanlarda sıkça karşımıza çıkmaktadır. Metinlerarsılık kavramı ilk defa Julia Kristiva tarafından ortaya atılır (Aktulum, 2000: 11). Kristiva bu kavramı, “başka metinlerden alınan sözcelerin kesişme yeri” (Aktaran Aktulum, 2000: 12) olarak adlandırır. Kristiva’dan sonra bu kavram, Roland Barthes, İouri Lotman ve Mihail Bakhtin tarafından da kullanılır. “Metinlerarsılık, postmodern edebiyatın, tek bir dünya içinde çeşitlilik/ çoğulculuk ve üstkurmaca anlayışının en önemli görünüm ve uygulamalarının başında gelir” (Çetişli, 2009: 164). Metinlerarsılıkta her metnin kendinden önce yazılmış diğer metinlerin alanında yer aldığı, hiçbir metnin eski metinlerden tümüyle bağımsız olamayacağı, her metnin kurgusunda daha önce yazılmış metinlerden izler/etkiler bulunduğu düşüncesi ön plana çıkar. “Bir metnin başka bir metne gönderme yapabilmesinin bir sürü yolu vardır: Parodi, pastiş, yankı, anırtırma/değınmece, direkt alıntı, yapısal koşutluk. Bazı teorisyenler, tam da edebiyata ait bir durum olduğuna ve ister yazarları farkında olsun isterse olmasın bütün metinlerin diğer metinlerin dokularıya dokunduğuna inanırlar” (Lodge, 2013: 125). Buna göre bir yazar başka yazarların metninden parçaları kendi metni içinde kaynaştırarak/ eriterek yeniden yazar. Umberto Eco, metinlerarası süreci belirtirken kitapların her zaman başka kitaplardan söz ettiğini ve her öykünün daha önce anlatılmış bir öyküyü anlattığını ifade eder (1999: 575). Her metin, daha önce yazılmış metinlerden aldığı kesitleri yeni bir birleşim düzeni içerisinde bir araya getirmekten başka bir şey değildir. Forster’a göre yazar, daha önce yazılmış bir yapıt seçer ve bunu kendi amaçları için bir çerçeve ya da esin kaynağı olarak kullanır

(2016: 164).Yazar, bu metinlerden izleri ya da epizotları kendi metnine taşıyarak doğrudan ya da dolaylı olarak metinlerarası bir ilişki sağlar.

Anlatının kendi metni içinde farklı metinlere yer verme şeklinde açıklanan bu teknikte kurgusal metinler de kullanılabilir. Yazarlar farklı metinlerden aldıkları parçaları kendi metinleri içinde eritir:

Metinlerarasılık, iki ya da daha çok metin arasında alışveriş, bir tür konuşma ya da söyleşim biçimiolarak tanımlanır. Yeniden yazma işlemi olarak da algılan kavram, bir yazarın başka bir yazarın metninden parçaları kendi metninin bağlamında kaynaştırması; bir metin ile başka bir metin arasındaki her türlü alışveriş işlemidir (Eliuz, 2016: 119).

Bu şekilde metinlerarası ilişki bağlamında başka metinlerden alınan bölümlerle kurgu genişletilir, detaylandırılır ve okur roman metni ile verilen diğer metinler arasında ilişki kurmaya çalışır. Başka metinlerden alınan parçalarla dokunan metinler bir metinlerarası evren olmaya başlar.

Yaşamın yazmakla özdeşleştirildiği ve her şeyin yazıyla/ edebiyatla/ metinle/ yazarla/ okurla ilgili olduğu bu tür üstkurmaca romanlarda, metnin doğası da birbirinin içinden üreyen öykü parçacıklarıyla dokunur. Bu öyküler yazarın kendi ürettiği öyküler olabileceği gibi başka yazarların daha önce yazdığı metinlerden de yola çıkılarak oluşturulabilir (Ecevit, 2016: 191).

Bu yöntemde ana metnin bir kısmını dolduran parça, başka bir metne göndermeyle veya o metinden doğrudan ya da dolaylı alıntıyla kullanılır. Postmodern sanatçı bu şekilde metinlerarasılığa sıklıkla başvurur. Yıldız Ecevit metinlerarasılığı, içinde yaşadığı gerçekliğe yabancılaşan çağcıl yazarın, bütünleşmekte zorlandığı gerçekliği yansıtmayı bırakıp, daha önce başka yazarlar tarafından yazılmış metinlerin dünyasına sığınması, onlardan yola çıkarak ikinci elden yeni bir kurmaca gerçeklik yaratması olarak tanımlar (2016: 158). Metinlerarasılık, okura kurmaca bir metin ve ya dünya ile karşı karşıya olduğunu hatırlattığı gibi daha önce yazılan metinleri de yeniden okurun bilincine taşır.

Kubilay Aktulum'a görepostmodern söylemi (yazıyı) geleneksel söylemden (yazıdan) ayıran en temel özellik, onun metinlerarasına yani farklı alanlara açılabilir olma özelliğidir. Postmodern söylem içerisinde birer metinlerarası yöntemi olan yazınsal, yine yazınsal olmayan metin- dışı anıştırmalara, alıntılara çokça yer verilir (Aktulum, 2000: 9). Metinlerarasılığın izleri anlatılarda parodi, pastiş, kolaj,

anıştırma, gönderme, alıntı, epigraf olarak tezahür eder. Metinlerarasılığın bu öğeleri metni zenginleştirip çeşitlendirir.

Parodi, pastiş, alıntı, kolaj, anıştırma, gönderme teknikleriyle sınıflandırılan metinlerarasılık; özellikle son yirmi yılda, edebiyatta daha belirgin bir şekilde görölmektedir. İsmail Güzelsoy'un romanlarında da metinlerarasılığın unsurları oldukça fazla yer almaktadır.

3.2.1. Parodi/ Yanılsama

Postmodern edebiyatın belirgin niteliklerinden biri parodidir. Parodi; bir metni başka amaçlarla kullanmak, onu değıştirmek, yapısını bozmak, metne yeni anlamlar yükleme işidir. Gürsel Aytaç'a göre parodi, "bir edebî eserin biçimini konusundan koparıp, o konunun yerine başka ve aykırı bir konu yerleştirerek gülünç bir uyumsuzluğu (idealle gerçeklik arasında) ortaya çıkarmak ve böylece alaya alan bir taklit etkisi uyandırmaktır" (Aytaç, 1999: 237). Postmodern metinler incelendiğinde, yazarların en fazla kullandıkları tekniklerin başında parodinin geldiğı görölür. Parodi bilinen en eski edebî üsluplardandır. "Parodi, gerçekte varolan bir yazın ürününün, alayla, abartıyla ya da çarpıtılarak taklit edilmesi anlamına gelir. Parodide dış yapının korunarak içeriğinin çarpıtılması söz konusudur" (Ecevit, 1992: 82). Parodi ile eski metinlerden alıntılar yapıp uyarlanarak metinlerarası ilişki kurulur. Bu ilişki içerik düzeyinde oluşur. Parodide yazar, "daha önce yazılmış bir yapıt seçer ve bunu kendi amaçları için bir çerçeve ya da esin kaynağı olarak kullanır" (Forster, 2016: 164). Parodisi yapılan metin ilk anlamını ve fonksiyonunu yitirerek yeni anlam ve işlevler kazanır. Aktulum (2000)'e göre parodi konuyu değıştirerek anlamsal bir dönüşüm yaratır. "Parodi, bir eserin konusunu değıştirerek anlamı saptırma, konuya dokunmadan biçemi değıştirme ve metnin biçimini karşı bir görüşle yeni bir konuya uyarlama şeklinde yapılır. Bir yapıt değıştirilerek yeni bir yapıt oluşturulurken esas alınan/vurgulanan edim alay etmedir" (Eliuz, 2016: 132). Parodide uzun alıntılar yapmak yerine, alaycı bir şekilde bir sözcük veya cümle ile de sınırlı kalınabilir.

Postmodern yazarlar, kendilerinden önce yazılmış metinleri altmetinler olarak kullanarak onlara öykünüp bu metinlerin parodilerini yaparlar. "Parodi bir yapıtın biçimini değıştirmeden konusunu değıştirmektir, yani soylu, ciddi bir konu

olabildiğince, sıradan bir konuya yakın bir biçimde uyarlanır” (Aktulum, 2000: 118). Dolayısıyla parodi, eserlerin gülünç bir şekilde taklit edilmesi ve farklı bağlamlarda dönüştürülmesidir. Dönüştürülen metin, hangi özellikte olursa olsun gülünç kılınır. Aktulum’a göre parodi, “yergisel olmaktan çok alay etmek, daha doğrusu eğlenmek ereğindedir” (2000: 119). Alınan metnin, içine yerleştirildiği metne yama gibi durmaması ve eğretilik oluşturmaması için parodisinin ustaca yapılması gerekmektedir. “Postmodernist romanda pastişin belli bir türün üslubunu, anlatma formatlarını örneklemesine karşılık, parodi belli bir metnin konusunu örnekser. Bir başka deyişle parodi, yapı boyutundaki pastişin, konu içerik bazındaki benzeridir. Dolayısıyla parodi bir önceki metinden sonraki metin yaratmak, yani bir metni yeni bir metin yaratmak için hareket noktası olarak örneksemektir” (Sazyek, 2002: 503). Hareket noktası olarak seçilen metinle böylelikle metinlerarası ilişki sağlanmış olur.

Parodide, amaç genellikle ele alınan konu veya eseri alaya almak, ondan güldürü malzemesi çıkarmak, ironik yaklaşım sağlamaktır. Olay, kişi, davranış ve yazarın üslubunun dönüştürülmesinde genellikle metni gülünç kılmak amaçlanır.¹¹ “Amacı ele alınan konuyu başka, eğlenceli, gülünç bir bakış açısından bize yeniden düşündürmektir. Bu bağlamda her şeyin parodisi yapılabilir” (Antakyalıoğlu, 2013: 82). Parodide sadece edebiyat metinleri değil her şey konu olarak alınabilir. Murathan Mungan, günümüzde artık parodinin bile parodisinin yapılmaya başlandığını belirterek postmodernizmin bile ötesine geçilmeye başlandığını ifade eder (Aktaran Bingöl, 2016: 432). Her sanat eseri şekli, içeriği, türü ne olursa olsun parodiye malzeme olabilir.

İsmail Güzelsoy’un eserlerinde de parodiye sık sık rastlanır. Nitekim *Sincap* adlı romanda yazar, divan edebiyatının önemli şairlerinden biri olan Bâki’nin meşhur bir beytini anlatıya dâhil ederek parodisini yapar. Bâki’nin meşhur “Âvâzeyi bu ‘âleme Davut gibi sal/ Baki kalan bu kubbede bir hoş sâda imiş” (Küçük, 2015: 172) beytini alarak şu şekilde parodileştirir:

“Bakir kalan gökkubbede/ Hoş bir kahkahadır yetim gözbebeklerine çarpan” (Güzelsoy, 2017: 56). Yazar, bu şiiri roman karakterlerinden İskender’in Yüreker

¹¹ Parodik eserler bazen bir yazarın beğendiği başka bir yazara hayranlığını ifade etmesi için de yazılabilir (Cebeci, 2008: 89). Bu şekildeki parodilerde komik unsurlar bulunmayabilir.

Arası şiirinden aldığını ifade eder. Aslında ne İskender diye bir şair ne de böyle bir şiiri vardır. Yazar, Bâki'nin beytini kurguya uygun bir şekilde dönüştürerek parodisini yapar.

Değil Efendi'nin Renk ve Korku Meselleri'nde ünlü Rus yazar Anton Çehov'un 'Silah patlamalı' adıyla bilinen ünlü kuralına dolaylı olarak değinilir. Bu kural anlatıda başkasına aitmiş gibi dönüştürülerek parodisi yapılır:

Dört kanatlı kuş söyleyeyim mi hemen? Helikopter! Ya! Onu unuttunuz değil mi? Ama bakın o, hikâyemizdeki yerini unutmadı. Ne demiş büyük usta Şeyh İspir Hazretleri? Eğer demiş, hikâyenin bir kısmında helikopter zikredilmiş ise onun son fasılda uçması elzendir (Güzelsoy, 2010: 301).

Çehov'un kuralına göre eğer birinci perde açıldığında duvarda bir tüfek asılı duruyorsa veya oyuncuların birisinin belinde tabanca görülüyorsa o tüfek patlamalı, o tabanca kullanılmalı, yoksa seyirci şaşırır. Yazar, Çehov'a ait bu kuralı dönüştürmeye uğratarak parodisini yapar. Bu dönüşümde silahın yerine helikopter yerleştirilmiştir.

Romanda dikkat çeken metinlerarası bir diğer ilişki, romanın meddah tarzı hikâye hâline getirilme çabasında gösterir kendini. Türler arası bir noktaya taşınan metin, yapı itibarıyla sözlü kültür geleneğinin meddah tarzı hikâyelerinin parodisine dayanan özellikler gösterir. Yazar, kurgu bir meddah ortaya koymuş ve romanın büyük bir kısmını onun ağzından aktarmıştır.

Romanda aynı zamanda vampir serisi çizgi romanların parodisi de yapılır. Romanın bir karakteri olan Ninno, çizgi roman okuduktan sonra vampir olmaya soyunur ve تنها yerlerde köylüleri ısırp kanlarını içmeye çalışır. Okuduğu çizgi roman karakterlerin etkilenen Ninno, acemice vampirlere öykünür. "Sincap ile Nuh, hurufat masasının başındaki iskemlelere oturduktan sonra İskender, Dehşet Mecmuası'nın sayfalarını karıştırdı, bir vampir hikâyesinin üçüncü sayfasını açıp onların önüne yaydı." (Güzelsoy, 2010: 201). Ninno, bu kitapları okuyup anlatılanlara özenir ve vampir olmaya karar verir.

İsmail Güzelsoy eserlerinde kutsal metinlerin/ anlatıların anlatım biçimlerinin de parodisini yapar. Bu metinlerden birisi de Tevrat'tır. Aşağıda *Tevrat*'tan bir

bölüm yer almaktadır. “Yaratılışın Birinci Hikâyesi” adlı bölümden alınan bu metinde, evrenin yaradılışı anlatılmaktadır:

Başlangıçta Allah, göğü ve yeryüzünü yarattı. Yeryüzü ıssız ve boştu, karanlıklar uçurumu örtüyordu ve Allah’ın ruhu suların üzerinde dalgalanıyordu.

Allah: ‘Işık olsun’ dedi ve ışık oldu. Ve Allah, ışığın iyi olduğunu gördü ve Allah’ı karanlıklardan ayırdı. Ve Allah ışığa ‘Gün’ adını verdi ve karanlıklara ‘Gece’ adını verdi. Ve bir akşam oldu ve bir sabah oldu: bu birinci gün oldu.

Allah: ‘Suların arasında bir kubbe olsun ve o suları sulardan ayırsın’ dedi. Ve Allah kubbeyi yaptı ve alanın altında olan suları, kubbenin üzerinde olan sulardan ayırdı ve bu böyle oldu. Allah, kubbeye ‘Gök’ adını verdi. Ve bir akşam oldu ve bir sabah oldu; bu ikinci gün oldu.

Allah göğün altındaki sular bir yerde toplansın ve kuru görünsün dedi ve bu böyle oldu Allah kuruya toprak adını verdi ve sular yığımına denizler adını verdi ve Allah bunun iyi olduğunu gördü. Sonra Allah: Toprak yeşillik, içlerinde tohum taşıyan otlar, türlerine göre meyva veren ve tohumları toprak üzerinde olan meyva ağaçları üretsın dedi ve bu böyle oldu. Ve toprak yeşillik, türlerine göre tohum taşıyan otlar ve meyva veren ve türlerine göre tohumları içlerinde taşıyan ağaçlar üretti ve Allah bunun iyi olduğunu gördü. Ve bir akşam oldu ve bir sabah oldu bu üçüncü gün oldu... (Tevrat, 2000: 5-6)

Değil Efendi’nin Renk ve Korku Meselleri’nde anlatıcı, Meddah Değil Efendi’nin ağızından, Allah’ın renkleri yaratmasını anlatır. Bu bölüm, kitabın adının Renk ve Korku Meselleri olmasını ve her bölüm adının renklerden oluşmasını destekleyici mahiyettedir. Tevrat’ta evrenin yaratılışını anlatan bu bölümün parodisi yapılır:

Rab dedi, renk olsun ve karanlığa yayılsın. Ve renk oldu. Rab dedi: Bu iyidir; bundan memnunum; başka renkler de olsun ve yeri göğü doldursun. Her şeyin üzerinde bir sır olsun ve ona renk ismini verin bundan böyle. Ona biat edin. O karanlığın telkin ettiği korkularınızdan mahfuz eylesin sizi. Ve karanlık türlü çeşit renklerle doldu. Öyle ki yaratılan her şey ve vaziyet bu sırrı esrarı mübarek ile örtüldü. Rab renklerin iyi olduğunu gördü ve onları karanlıktan ayırdı (Güzelsoy, 2010: 12).

Anlatıcı, böylece kutsal metinlerin anlatımına öykünürken bir yandan da *Tevrat*’taki Yaratılış bölümünü dönüşüme uğratarak parodi ile metinlerarası ilişki sağlar. Aynı zamanda romanının adının *Renk ve Korku Meselleri* olması hasebiyle renk mesellerini bu bölümle destekler.

Saf romanında ana karakter Subala, kervanla çıktığı yolculukta tacirlere erhu¹² adlı bir müzik aleti çalar. Bu müzikle tüccarları uyutup büyüleyen Subala onların eşyalarını çalar:

Vakit gelmişti. Kalktım ve gök gürültüsü eşliğinde salondaki herkesi soydum. Yolcular, hizmetçiler, emir ve köleler çırılçıplak kalmıştı. Giysileri odanın ortasına yığdım; ceplerindeki, zulalarındaki değerli her şeyi heybeme doldurdum (Güzelsoy, 2013: 165).

Müzikle insanları tesir altına alma, *Fareli Köyün Kavalcısı* adlı masalda da geçer. Masala göre bir köyü fareler istila eder. Halk farelerden kurtulmanın yollarını düşünürken kaval çalan bir adam köye gelir ve köydeki bütün fareleri kavalıyla büyüleyerek köyün dışındaki nehre döker. Ücretini ister fakat köylüler para vermeye yanaşmazlar. Kavalcı kavalını çalarak bu defa köydeki çocukları büyüler, peşine takar. *Saf* romanında da erhu adlı müzik aletini çalan Subala adlı başkişi, insanları bu müziğin sesiyle büyüler ve onların eşyalarını çalar. Subala'nın, müzikle insanlar üzerinde kontrol sağlayıp onları soyması üzerinden *Fareli Köyün Kavalcısı* adlı masalın parodisi yapılır.

Değmez adlı romanda, biri siyah biri beyaz iki karga birer karakter olarak yer alır. Siyah karga evcilleştirilip Süleyman adlı karakter tarafından bakılır. Siyah karganın sahibi Süleyman, sevgilisine baktığı gerekçesiyle karganın gözünü oyar. “Ertesi gün Süleyman, elinde tornavidayla yanıma yaklaşırken ‘Bundan böyle hiçbir şey görmeyeceksin. Sadece benim anlattıklarımı dinleyeceksin terbiyesiz hayvan’ dedi” (Güzelsoy, 2015: 264) cümleleriyle, “Besle kargayı oysun gözünü.” sözünün parodisi yapılır. Süleyman, kargayı zorla tutar ve gözünü oyar.

Gölge adlı romanda Güzelsoy, Reşad Ekrem Koçu'nun *Tarihimizde Garip Vakalar* adlı eserinden bir bölüm alıntılar. “Bir gün, hoca efendi bir kitapta ‘Maymun fuhşa âlet olur’ diye bir bend okumuş, asabiyetinden ateş kesilmişti; hemen arkasına binlerce insan toplayarak Azap Kapısı çarşısına gitmiş, maymuncu dükkânlarını basmış, ne kadar maymun varsa yakalatıp biçare hayvanları oradaki ağaçlara

¹² Çin müziğinin icrasında en yaygın olarak kullanılmakta olan iki telli çalgının adı erhu veya Hu qin/ Hu Çin'dir. Bu isim zaten sözcük anlamı olarak iki telli hu veya hu çalgısı anlamına gelmektedir (Tanrıdağlı, 2018: 34).

astırarak idam ettirmişti”¹³ (Güzelsoy, 2016: 13). Bu bölümde maymunların işkence edilerek öldürülmesi anlatılır. Anlatıcı, maymunların öldürülme sebebini başka bir olaya bağlayarak parodisini yapar. Alıntılan bu bölüm, gülünçleştirilip alaya alınarak olayın gerçekleşme nedeni romanda parodileştirilir. Romanda bir adam, İstanbul müftüsünün yanına gelir ve şöyle bir soru yöneltir: “Hocam, bizim evde erkek maymun var, benim hanımımın onunla cima etme ihtimali nedir? Bunun üzerine müftü ürpermiş ve insanların maymunlarla cima edebileceklerini söylemiş” (Güzelsoy, 2016: 46). Anlatıcı, bu şekilde maymunların telef edilmesinin sebebini müftüye sorulan soruya bağlayarak gülünçleştirir. Bunun üzerine harekete geçen müftü, topladığı talebeleri ve halk kitlesiyle İstanbul’da ne kadar maymun varsa ağaçlara asıp işkence ederek öldürür.

Yazar, yukarıda da vurgulandığı üzere anlatıda kutsal metinleri parodik bir hâle getirerek anlatısında kullanır. Aşağıda kutsal metinlerden biri olan Tevrat’tan bir bölüm yer almaktadır. “Yaratılışın Birinci Hikâyesi” adlı bölümden alınan bu metin parçası, evrenin yaratılışını anlatmaktadır:

Allah: ‘Işık olsun’ dedi ve ışık oldu. Ve Allah, ışığın iyi olduğunu gördü ve Allah ışığı karanlıklardan ayırdı. Ve Allah ışığa ‘Gün’ adını verdi ve karanlıklara ‘Gece’ adını verdi. Ve bir akşam oldu ve bir sabah oldu: bu birinci gün oldu.

Allah: ‘Suların arasında bir kubbe olsun ve o suları sulardan ayırsın’ dedi. Ve Allah kubbeyi yaptı ve alanın altında olan suları, kubbenin üzerinde olan sulardan ayırdı ve bu böyle oldu. Allah, kubbeye ‘Gök’ adını verdi. Ve bir akşam oldu ve bir sabah oldu; bu ikinci gün oldu (Tevrat, 2000: 5-6).

Anlatıcı, *Tevrat*’taki bu bölümün anlatımını taklit ederek parodisini yapar. Yazar böylece metni bağlamından kopararak kendi metninin oluşturmada bir araç olarak kullanır:

Evet dedi Şeyda, kayığa uzandı ve iç çekerek, gözlerimin içine baktı, şöyle dedi: ‘Bir rengimiz olsun artık, istemez misin?’

Evet, bir rengimiz olsun, çok kasvetli her şey dedim.

Yeşil olsun dedi Şeyda, yeşil oldu ve biz yeşili çok sevdik.

Biraz daha ışık ister misin? Dedim.

¹³ Yazar bu bölümü Reşat Ekrem Koçu’nun ‘Tarihimizde Garip Vakalar’(Koçu, 2016: 13) adlı kitabından alıntılanmıştır.

Evet, ışık olsun dedi Şeyda ve biz ışığı sevdik, karanlıkla ışığı birbirinden ayırdık

Günün birinde benim de boynu mu öper misin? Dedi Şeyda.

İstersen şimdi bile öperim dedim ama o dudaklarını uzattı. Onu öptüm, onu öpmeyi çok sevdim ve kasvetle öpüşmeyi, kahrıyla sevişmeyi birbirinden ayırdık. (2016: 292).

İsmail, adlı başkarakter ve rüyalar yoluyla bulunduğu Şeyda adlı karakter arasında geçen bu diyalogun anlatımında, kutsal metinlerden Tevrat'ın anlatımına öykünülür, parodik bir hâle getirilir.

İsmail Güzelsoy, tarihi kişilikleri de bağlamlarından kopararak parodileştirir. Nitekim Osmanlının son dönemlerinde müneccimbaşı olarak görev yapmış Hüseyin Hilmi Efendi *Gölge*'de Tahsin Hilmi Efendi adıyla yer alır. Tahsin Hilmi Efendi, saraydaki görevinde yükselip müneccimbaşı olmak için Akif adlı kehanet ilmiyle uğraşan bir araştırmacıdan yardım ister. Akif, Tahsin Hilmi Efendi'ye kehanetlerde bulunmak yerine kehanetler kurgulaması hâlinde daha çabuk yükseleceğini söyler ve beraber kehanetler kurgulamaya başlarlar. Hüseyin Hilmi Efendi adlı baş müneccimin Tahsin Hilmi Efendi adıyla anlatıda yer alması ve kehanette bulunan değil de kehanetleri kurgulayan biri olarak yer almasıyla parodik bir gönderme yapılır.

Hatırla adlı romanda tarih boyunca otonom alanında yapılmış çalışmalara dair bilgilere yer verilir. Artuklular zamanında yaşamış olan El Cezerî'nin¹⁴ ekibiyle beraber otonom robotlar yaptığından bahsedilir. Anlatıda, Saray Emiri'nin kızı ölür, Emir bu durumu kabullenmeyerek El Cezerî ve ekibinden kızının aynısı bir robot yapmalarını ister. Ekip tarafından Emir'in kızı Süsen'in aynısı bir robot yapılır. Robot, tezgâhtan kalktığında ilk sözü '*Ben ben olanım.*' (Güzelsoy, 2018: 277) olur. Böylece Tevrat'ta yer alan Allah (c.c) ve Hz. Musa arasında geçen olaya parodik bir gönderme yapılır. Semavi dinlerden Yahudilik'in kutsal kitabı Tevrat'ın Mısır'dan Çıkış adlı bölümünde, Hz. Musa'nın ilk defa Allah(c.c) ile Sina Dağı'nda karşılaşması konu edinilir. Allah (c.c) Hz. Musa'ya seslenir ve onu İsrailoğullarını

¹⁴ “Abdülaziz İsmail Bin Rezzaz El Cezeri, Artukoğulları sarayında kendisine tanınan imkânlardan yararlanarak buluşlarını burada ortaya koyuyordu. Tam 25 yıl Artukoğulları Sarayında “ilginç otomat makineler” meydana getiren bilgin, bu makineleri ile çağın ilerisine atladığını gösteriyor ve’ Çağın Harika Bilgini Cizreli Ebu'l İz’ adı ile anılıyordu” (Kuzu, 2015: 24).

Mısır'dan çıkarmakla görevlendirir. Hz. Musa, onlara gittiğinde O'nu nasıl adlandıracağını bilmediğinden, Allah'a Seni hangi adla çağırayım diye sorar. Allah(c.c) "Ben ben olanım" (Tevrat, 2000: 3-14) der. Anlatıcı, Tevrat'tan bu cümleyi anlatıya dâhil ederek aslında Tevrat'ta geçen söz konusu olaya parodik bir yaklaşım sergiler.

Emir'in kızı Süsen'in yerine yapılan robot, Emir'i terastan atarak öldürür. Artukluların tarihine bakıldığında gerçekte de Emir'in terastan düşüp öldüğü görülür. Nitekim tarihsel verilere göre "Sökmen, 597/1200-2 yılında Hasankeyf'in dışındaki sarayının damından düşerek öl(ür)" (Zengin, 2001: 54). Romanda da Emir'in kendisinin yaptırdığı robot tarafından terastan atıldığı ifade edilerek olaya parodik bir boyut kazandırılır. Nitekim "Yaratmışım canavar Emir'i terastan aşağı atmıştı" (Güzelsoy, 2018: 292) cümlesi bunu destekler mahiyettedir. Gerçekte Emir'in terastan düşme sebebi bilinmemekle birlikte kendisinin yaptırdığı bir robot tarafından atılmış olması da düşünülemez.

Anlatıda, Shakespeare'ın "Beklemek cehennemdir ama beklerim seni"¹⁵ sözü "Beklemek cehennem ateşinden daha yakıcıdır" (2018: 110) şeklinde değiştirilerek parodik bir ilişki sağlanır.

3.2.2. Pastiş/Öykünme

Pastiş, bir yazarın başka yazınsal eserlerin üslubunu taklit etmesi esasına dayanır. "Pastiş kelimesinin kökü, İtalyanca pasticciodur ve çeşitli parçaların bir karışımı, karmaşa, intizamsızlık anlamına gelir" (Lewis, 2006: 147). Yazarlar, pastiş aracılığıyla farklı söylem alanlarına öykünerek kendi metinlerine dâhil ettikleri eserin taklidini yaparlar. Jameson, edebiyatın eski eserlerden beslenmesini pastiş olarak tanımlar (Aktaran Anderson, 2002: 88). Pastişle farklı söylemler metinlerin içinde eritilir, böylelikle "melez metinler" ortaya çıkarılır. "Pastiş, türe ve çağa ait biçimsel nitelikleri kopyalayarak yeni bir örnek metin üretimidir" (Eliuz, 2016: 137). Bu yeni metinler, eski metinlerden parçaları içinde barındırır. Bu şekilde diğer eserlerle metinlerarası bir ilişki sağlanır. Anderson'a göre pastiş, geçmişteki üslupların hiciv duygusundan yoksun boş bir parodisidir. Bu, mimarlıktan sinemaya, resimden rock

¹⁵ William Shakespeare, Sone- 58

müziğine yayılarak bütün sanat dallarında postmodernin en standartlaşmış özelliği haline gelmiştir (2002: 89). Aktulum’a göre ise öykünme, bir yazarın dil ve anlatım özellikleri, sözleri taklit edilerek gerçekleşir (2000: 133). Özgünlük, postmodern söylem tarafından dışlanan bir kavram olduğu için postmodernizmde yazılmış diğer eserlere öykünme söz konusudur.

Pastişle farklı yapıların yan yana getirilmesi sonucu yeni sentezler inşa edilir. Bu parçaların bir araya getirilmesi sonucu eserlerde mozaiksel bir yapı ortaya çıkar. Pastiş ile türlerin biçimsel özelliklerinin benzeri ortaya konularak yeni örnekler üretilir. “Kesin bir göndergeyi zorunlu kılan öykünme yöntemi ile bir yazar başka bir yazarın dil ve anlatım özelliklerini kendi yapıtında yineler. Öykünme öncelikle bir gönderge işlevi ile tanımlanır, bir yansıtma niteliği vardır” (Aktulum, 2004: 336). Çeşitli yazınsal türlerin pastışı yapılabileceği gibi halk edebiyatı ürünlerinin de pastışı söz konusu olabilmektedir. Postmodern yazarlar, geçmişte farklı açılardan eserlerinin konusu yaparak sözlü edebiyat/kültür ürünlerinin de pastişini yaparlar. Pastiş, postmodernist romanda “biyografi, otobiyografi, bilimsel metin vb. 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” (Sazyek, 2002: 500). Taklit bağlamında yapılan pastişin eleştiri işlevi yoktur. Aktulum’a göre pastişte bir biçim taklit edilir ancak yergisel işlevi yoktur (2000: 118). Sadece üslubun taklidi söz konusudur.

İsmail Güzelsoy’un romanlarında çeşitli üsluplara öykündüğü ve farklı üslupları harmanladığı görülür. Yazar, daha çok sözlü kültür anlatım geleneğinden meddah tarzı anlatıma öykünür. Kimi yerde halk edebiyatı ürünlerinden masalların, kimi yerde de kutsal metinlerin anlatımına öykündüğünü de görmekteyiz. Bu bölümde, Güzelsoy’un romanlarındaki öykünme örneklerini göstermeye çalışacağız.

Değil Efendi’nin Renk ve Korku Meselleri’nde Güzelsoy, sözlü kültür geleneğimizin önemli bir ögesi olan meddahlığın anlatım tarzına öykünür ve bütün romanını meddahlık geleneği üzerine kurar. Anlatıyı Değil Efendi adlı kurgu bir meddahın ağzından anlatır. Değil Efendi, anlattığı mesellerde araya girerek,

seyircilere yönelerek, sorular sorarak, kurgu hakkında söyleşerek meddah¹⁶ geleneğinin pastişini yapar.

Ne demiştik efendim? Hiçbir kahramanımın size ters köşe yapmayacağını taahhüt etmiştim değil mi? Ama sizin göremeyeceğiniz şeyler de var hikâyemin içinde. Çok gizli, çok sinsi, çok fesat bir şey; bir tezgâh ama bu, dünyanın en masum sinsiliğidir zannımca. İşte size şimdi onun meselini anlatacağım. Sakın ola ki hayatta gördüklerinize inanmayın, zira insanı en çok gaflete düşüren ikinci organı gözleridir. Size, bazı şeyler görüldüğü gibi değildir filan demiyorum, beni yanlış anlamayın. Ben size hiçbir şey görüldüğü gibi değildir, diyorum. Fani âlemde her şey aslında başka bir şeydir. Tabii gören gözler için (Güzelsoy, 2010: 135).

Meddah tarzı anlatım roman boyunca devam eder. Bu şekilde yazar, sözlü kültür geleneği olan meddahlığı günümüze taşıyarak kahvehanede oturup hikâyeler anlatan meddahın tavrıyla anlatıyı devam ettirir. “Meddahlık, hikâye ve taklit yapma sanatıdır; perdesi, sahnesi, dekoru, esvapları ve şahısları bir tek sanatkârda toplanan unsurları basit ve sade bir temaşadır. Bu temaşanın sanatkârı olan meddah, bir sandalyeye oturarak dinleyicilerine hikâye anlatır” (Elçin, 1986: 672). Anlatıcı da kahvehanede oturup hikâye anlatmaya başlayan bir meddah edasıyla okura “Ne demiştik efendim?” diye sorarak başlar, okuru uyarır, hikâyesinin içeriği hakkında ipuçları verir. Değil Efendi, mesellerini anlatırken bu şekilde karşısında bir seyirci kitlesi varmış gibi okurla sohbetle devam eder ve daha sonra başka meseller de anlatacağını ekler:

Bakın gözünüzün önünde bir kütük parçası bile can buldu, sürgü verdi. Hayatından geçmiş şairimiz gönlü de böyle yeşerecek birazdan, ne olursunuz bana vakit kaybettirmeyin, haydi artık, anlaşalım bitsin bu çile. Ben ki meselin her kelimesini ezbere bilirim, vallahi heyecandan dilim damağım kurudu, hızımı kesmeyin. Size bir borcum olsun! Buna mukabil, ilk fırsatta Nöker İsa’nın meselini de anlatacağımı taahhüt edeyim. Helalleşiriz, herkesin gönlü olur. Yoksa tam da sevda meselimize başlayacakken her şey bulanıp kalacak. Haydibakalım, şerbetler şuradaki beyzadeden. Ne yapalım efendi, sen de dirseğine sahip çıksaydın (Güzelsoy, 2010: 208).

Yazar, romanda meddahlığın yanı sıra sözlü kültür geleneğinden masalların anlatım tarzına öykünür. “Birkaç dakika içinde Nuh oldu bir iğne başı kadar küçük bir karartı. E, uzaklaşan şeyler küçülür efendim, bilirsiniz; bir nevi perspektif kaidesi! O da bizleri iki nokta gibi görüyordu ihtimal. Bir de benim araba, etti size üç nokta” (Güzelsoy, 2010: 301) şeklindeki söylemlerde masalların üslup özelliği

¹⁶ Meddah, taklitler yaparak, hoş hikâye anlatarak halkı eğlendiren sanatçı (TDK, 2005, 1360).

sezilir. Anlatıda böylece halk edebiyatının sözlü kültür ürünlerinden olan masallarla metinlerarası ilişki sağlanır.

Çıt Yok romanında çeşitli iç öyküler yer almaktadır. Bu öykülerde halk edebiyatının sözlü kültür ürünlerine öykünme söz konusudur.

...Tabi bunu gören Vasfiye, zaten kafası oynak, bu sefer iyice delirmiş, almış udu savurmuş arı- adama. Adamın başını gövdesinden ayırmış (...) Adamın başı mekkizade poyrazıyla savrulurken başsız kalan gövde de Vasfiye'ye saldırmış. Kadın kendi emzirdiği, kendi büyüttüğü, terbiyesini verdiği, bir insan kalıbına getirdiği o mahlûk tarafından öyle çok sokulmuş ki şişip kocaman bir balona dönmüş. Mekkizade poyrazı kayığı da sürükleyip götürürken arı adamın bacakları gidip evi yakan köylülere saldırmış. Öyle rastgele değil ama. Seçerek yapıyorlarmış bu işi. Kim gıybet ettiyse, kim milleti kışkırtıp kızların üzerine saldıysa, kim gece vakti elinde meşaleyle garip kızın evini yakmaya teşebbüs ettiyse zehirli iğneyi tatmış. Derken köylüler kudurup birbirlerini yemeye başlamış. Onlar da rastgele saldırmıyormuş ha... (Güzelsoy, 2017: 203)

Yazar, anlatıda bu şekilde halk edebiyatı ürünlerinden masalın anlatım tarzını taklit ederek pastiş örneği ortaya koymuştur. Anlatıda arı adamın olması, udun sesiyle Vasfiye'nin emrinde hareket etmesi, soktuğu kişilerin şişip balona dönmeleri, soktuğu köylülerin kudurmaları masallarda olabilecek durumlardır. Olağanüstü olay ve durumları masal anlatım tarzı ve üslubu aracılığıyla anlatıya taşıyan yazar, metinlerarası ilişki sağlar.

Saf romanında, zaman zaman meddahların anlatımına öykünülürken kimi yerde de kutsal metinlerin anlatıma öykünülmüştür. Nitekim anlatıcı, Mamimah üzerinden Subala adlı karaktere telkinlerini kutsal metinlere öykünerek aktarır: "Sıfır hayatın ve rüyaların annesidir, rahmandır ve rahimdir" (Güzelsoy, 2013: 53). Mamimah, Subala'nın sahibidir. Subala, Mamimah tarafından yapılmış bir oyuncak olarak bilmektedir kendisini. Subala, Mamimah'ın kendisine verdiği görevi ifa etmek üzere yola koyulur. Anlatıcı, yer yer bu öykünmeyi devam ettirmiştir: "Sana derim: O gün gelince, Saltuk Diyarına varacaksın ve bir çınar ağacının önünde onlara cevap vereceksin. Sonra diğer hünerlerini konuşturacaksın. Şaşkınlıkla birbirlerine soracaklar: Bu nedir böyle?" (2013: 17) Anlatıcı, bu şekilde bir öykünmeyle anlatıda Mamimah üzerinden vereceği mesajları pekiştirir.

Saf romanında da yazarın, kimi yerlerde meddah tarzı anlatıma öykündüğü hissedilir. "Neden ona efendi diyorum öyle mi? Onu da anlatayım: Ki, genç müridi

Ekber Harezmi'nin getirdiği dört küçük kızın göğsünü yarıp yaralarının içine elmas koydu" (Güzelsoy, 2013: 328) ifadelerinde de görüldüğü üzere anlatıcı, âdeta bir meddah tavrı takınarak okurla sohbet havasında anlatacaklarını dile getirir.

Değmez romanında da yazar, anlatısını oluştururken halk edebiyatı sözlü kültür geleneğinden meddah tarzı anlatımı taklit eder. Romanın sunuş bölümünde de, anlatılanların Değil Efendi adlı bir meddahın anlattığı mesellerden oluştuğu ifade edilir. "Meddah, hikâyesinin kahramanlarını kendi muhitlerinin dilleri ve şiveleri ile konuşturan insandır" (Elçin, 1986: 673). Anlatıda yer yer bu anlatım tarzına yer verilir. "Süheyl Bey ile evlilik hikâyemi mi kastediyorsun, açık söyle? Peki onu da anlatayım: Muazzez Teyze altı sene sonra veremden öldü. Oralara girelim mi? Tamam, zamanımız kalmadıysa özet geçelim o vakit" (Güzelsoy, 2015: 337). Anlatıcının bu şekilde okura yönelerek, söyleşerek, sorular sorarak anlatması meddah tarzı geleneğin devamıdır denilebilir. Yazar, anlatının değişik yerlerinde bu şekilde meddah tarzı anlatımı kullanmıştır.

Yazar, *Değmez* romanında meddah tarzının yanı sıra halk edebiyatı ürünlerinden masal ve fablların anlatımına da öykünür. Zaman zaman masal anlatımını kurgunun içine yedirerek fantastik birtakım unsurları anlatıya dâhil eder:

Sonra, yani gece yarısından az önce ayaz uyandırdı beni. Azizem, gece ayazım beni dürtüp uyandırdı ve heyecanla her şeyi anlattı... Dostun Faruk Ferzan zannettiğin gibi nehri geçip Sovyetler Birliği'ne varamadı. Şu anda Aras Nehri'nde, buzun altında yatıyor. Yarı ölü, yarı diri. Ne ölü, ne diri, öyle işte... Yani ne kadar öldüğünü kimse bilmiyor. Kargalar bile emin değil, iddiaya tutuşmuşlar. Bir alabalığa sordum, kalbi atıyor diye yemin etti ama nehre sorarsan çoktan ölmüş, 'Hiç uğraşmayın, o benimdir' diyor (2015: 35).

Gölge romanında öykünme; daha çok sözlü kültür geleneğinden meddah tarzı anlatıma olmuştur. Özellikle bu geleneğin anlatım tarzını, yazar, eserlerinde birebir uygulamıştır. Postmodern yazarlar, geçmiş eserlerinin konusu yapmalarının sonucu olarak, eserin havasını oluşturmada dil ve üslup bakımından öykünmeyi kullanırlar. İsmail Güzelsoy da metni hareketlendirmek ve okurla kurgu dışında inşa edilen, dinamik bir ilişki kurmak için anlatıda meddah tarzı anlatım geleneğini sıklıkla kullanır. Anlatıcı, bir meddah tavrı takınarak okuru doğrudan muhatap alır ve okurla âdeta aynı atmosferi paylaşıyor muşçasına diyalog kurmaya çalışır: "Kör Aşıl'ın dükkânını terk etmeden önce sana söylemem gereken son bir ayrıntı var. Şu anda çok

anlamalı gelmeyebilir ama daha sonra gelişecek olayların bir yerine ilmiklenecek bir tuhaflıktan söz edeceğim” (Güzelsoy, 2016: 124). Anlatıcı, “bir tuhaflıktan söz edeceği” ni dile getirirken metni çözümlemede okurun işine yarayacak ince ayrıntıları vereceğini açıklar. Anlatıda öykünmeyi sözlü kültüre ait deyişlerden, kimi zamanda anlatıcının araya girmesinden anlıyoruz. “Aslında çok daha karmaşık bir oyundu Akif’in ki. Bu faslı daha sonraya bırakıp seni meraklandırmak isterdim ama baştan hikâyenin en önemli ayrıntısını bilmende fayda var” (Güzelsoy, 2016: 158). Yazar, bu şekilde bir meddah edasıyla okurla sohbet ederek dili canlı tutar. Nitekim okuru merakta bırakmak istemediğini ifade eder. “Bisturinin üzerinde inciciyan yazılıydı. Bu küçük ayrıntı hikâyemin sonuna kadar önemli olmayacak ama sen bisturiyi aklına tut” (2016: 142) ifadesiyle anlatıcı, burada da okuru uyarır, metni çözümlemesi için kendisine lazım olacak bir ayrıntıyı zihninde tutmasını ister. Çünkü anlatının sonunda bu bisturinin önemli bir işlevi olacaktır. Yazarın bu şekilde sözlü kültür geleneğinin bir uzantısı olan meddah tarzı anlatıma öykündüğü görülür.

“Fenni Sihirler Serisi”nin son kitabı olan *Hatırla*, yazarın daha önceki kitaplarının çoğunda olduğu gibi kurgu bir meddahın, olayları karakterlerin dilinden anlatmasıyla oluşur. Karakterler, kendi hikâyelerini yine kendileri anlatır. Anlatıcı meddah tarzı bir anlatıma öykünerek okura yönelir, onunla sohbet ederek çeşitli sorular sorar: “Üç hafta sonra babam kaçmış. Onu da anlatayım mı? Kim duymuş, nereden biliyorlar bu konuşmaları, diye sorma bana” (Güzelsoy, 2018: 22). Kahvehanede dinleyicilerine hikâye anlatan bir meddahın tavrını takıyan anlatıcı, okura karşısındaymış gibi seslenir, kimi yerde de onu yönlendirir. “Çaya düşüşümü mü anlatayım? Ama Sevda’yı tanıman lazım önce. Yoksa çayın başına niye gittiğimi anlayamazsın ki” (Güzelsoy, 2018: 36). Bu şekilde okura izahatlar yapma gereği duyar, ayrıntılar hakkında okuru bilgilendirir, hatta okurun neyi anlayıp neyi anlamayacağı konusunda karar verir. Kimi yerde anlatıcı okura “Kıymetli kardeşim” (2018: 65) kimi yerde de “Aziz kardeşim” (2018: 70) diye seslenir. Anlatıcı bazen de samimi bir şekilde okurla sohbet ederek kendi duygularını açıklar: “İçim acımadı mı zannediyorsun o genç bayana?” (2018: 65) Bu şekilde anlatıyı meddah tarzı anlatıma öykündürerek anlatmaya devam eder. Okura bir meddah edasıyla yönelerek samimi bir şekilde sohbet eder. Anlatıcı yaptıkları davranışların izahatını yapma gereği

hissederler. “Ayıp olduğunu biliyorum ama sana söz verdim, ne yaşadıysam ve hissettiysem samimiyetle anlatıyorum işte” (2018: 73). Okurla bu şekilde samimi bir hava içinde, kahvehanede meddah hikâyeleri anlatan bir meddahın tavrıyla seslenen anlatıcı, okurla doğrudan sohbet eder.

3.2.3. Kolaj

Eliuz’a göre kolaj teriminin Türkçe karşılığı yapıştırmaktır (2016: 143). TDK sözlükte ise “Kumaş, tahta vb. malzemeler ile yapılan, kâğıt veya kartona yapıştırılan resim, kompozisyon” anlamında yer alır (2005: 1198). Kolaj, bir metnin kendinden önceki metinlerle metinlerarası bir ilişki kuracak şekilde, onlardan parçalar alarak oluşturulmasıdır. Aktulum’a göre kolaj; daha önce var olan yapıtlardan, nesnelerden, iletilerden belli sayıda unsuru alıp yeni bir yaratı içerisine sokmaktır (2000: 222). Kolaj, metinlerarasılık bağlamında ele alındığında bir alıntı çeşididir. Başka metinlerden kesilen cümle, dize, paragraf, haber metinleri vb. kesitlerin yeni bir metne yapıştırılmasıdır. Diğer metinlerden alınan en küçüğünden en büyüğüne kadar her parçanın bir bütün oluşturacak biçimde metin içine yerleştirilmesi işlemidir. “Metne sokulan ayrışık her unsur metne anlam olarak katkıda bulunur, metnin çizgiselliğini keserek ona tek anlamlılık yerine çok anlamlılık özelliği katar” (Uç, 2006: 206). Kolaj metin parçalarının romanın kurgusunda ayrışıklık oluşturma gibi bir işlevi vardır. Aktulum’a göre alıntı parçaların, gazete kupürlerinin, reklam anonslarının vb. kolaj yöntemine uygun olarak, rastgele aynı düzeyde bir araya konması, postmodern metinlerdeki ayrışıklık özelliğini iyice belirtir (2000: 231). Kolaj, bu yönüyle postmodern metinlerin bütünlük yerine ayrışıklık, kopukluk özelliği göstermesine katkı sağlar. “Postmodern kolaj her türden dizge düşüncesine götüren bir bütünlük düşüncesine bir bütünlük girişimine karşı kökten bir ayrışıklık düşüncesini kapsar” (Aktulum, 2005: 6). Modern dönem eserlerinde ortaya konmuş süreklilik, postmodernizmin etkisindeki eserlerde yerini süreksizlik ve parçacılığa bırakmıştır. Bu durum anlatılarda kolajın kullanımıyla söz konusu olur.

Kolajda romanla ilgili yorumların yanı sıra, edebiyat eleştirisi, biyografi, portre, tarih, psikoloji, sosyoloji gibi alanların bir harmanı da verilebilir. “Yeni bütün

içerisine gazete manşetleri, makaleler, ilanlar, resmi belgeler, afişler, prospektüsler, broşürler, şarkılar, radyo anonsları; sözcükler, klişeler, basmakalıp sözler, atasözleri, deyimler gibi metin dışı ayrışık unsurlar yapıştırma yöntemiyle eklenir” (Eliuz, 2016: 144). Kolaj tekniğinde, birçok malzeme bir araya getirilir ve bu malzemelerden yeni bir anlam üretilir. Bu şekilde ayrışık unsurların bir araya getirildiği metinler kopuk ve süreksiz bir görünüme kavuşur. Hazır parçalar bir araya getirilip yapıştırılarak bir kompozisyon oluşturulur. Bu şekilde metin dışı unsurlar metne montajlanarak metinlerarası ilişki kurulur.

Figürlerin görülen ve görülmeyen yaşantılarını veren/anlatan pasajların sözlük, ansiklopedi, makale, haber, şiir, mektup, günce gibi türdeş olmayan form, tür ve söylem örnekleriyle birbirinden ayrıştırılması, parçalanması, roman sanatının kanıksanmış öyküleme anlayışından alabildiğine ayrılan, kopan bir roman yapısını ortaya çıkarır. Bu yönüyle kolaj, romanda avangard bir anlayışın temel öğelerindendir (Sazyek, 2006: 92).

İsmail Güzelsoy’un romanlarına baktığımızda, hepsinde kolaj tekniğinden yararlandığını görürüz. Bütün eserlerinde başka kitap adları, kitaplardan karakterler, başka dillerden sözcükler, fal sonuçları, padişah iradeleri, müneccim zayıçeleri, resimler vb. kolaj malzemeleri olarak anlatıya dâhil edilir.

Ruh Hastası adlı romanda yazar, çeşitli metin parçalarını anlatıya kolaj yöntemiyle eklemiştir. İki romancının mücadelesinin anlatıldığı romanda, dönemin gazete manşetleri anlatıya kolaj yöntemiyle dahil edilir. Anlatıda bir tren kazasından bahsedilir ve o dönemde Türkiye’ye yardımcı olan ülkelerin gerçek dost olduğunu belirtmek için gazetelerde konuyla ilgili manşetler yer alır. Yazar, “Türkün Dostu Belli Oldu” (Güzelsoy, 2004: 75) manşetini anlatıya ekler. Olayın geçtiği dönem hakkında bilgiler veren yazar bu şekilde gazeteden parçaları kolaj yöntemiyle anlatıya dahil edip metnin sürekliliğini bozar ve metni kesintiye uğratar.

Anlatıda, Selim Özkul adlı romancı karşısında rekabet edebileceği Edip Us adında hayali bir yazar yaratır. Kendi yazılarını onun adıyla yayımlayarak sanal bir rekabet ortamı oluşturur. Sonrasında Edip Us adını kullanmayı bırakır. Ancak biri Edip Us’un yerine geçer ve sürekli ona telefon eder. “Neden beni terk ettin?¹⁷” Diye sorar ona. Yazar, bu cümleyi *İncil*’den alıntılanarak anlatıya kolajlar. Başka

¹⁷ İncil, yeni çeviri 2009, Mezmurlar 22/1

metinlerden alınan parçaların metne bu şekilde dâhil edilmesi metnin bütünlüğünü bozar, sürekliliğini kesintiye uğratar.

Sincap romanında yazar, metin dışı birtakım öğeleri anlatıya kolajlayarak gazetelerden haber bölümlerini dâhil eder: “31 Ocak Pazartesi günü fırlatılmış olan mezkur peykin, Ay’daki Procellarum Okyanusu’nun batısında bulunan Reiner ve Marius kraterlerine perşembe akşamı Türkiye saatiyle sekiz kırk beş civarı iniş yapması bekleniyor” (Güzelsoy, 2017: 51). Luna -9 Sovyetler Birliği tarafından 1966’da uzaya fırlatılmış olup ayın yüzeyine iniş yapabilen ilk uzay aracı olarak bilinir. Anlatıcı, metin boyunca çeşitli şekillerde Luna-9’dan bahsederek anlatının asıl konusunun sürekliliğini bozar, metnin bütünlüğünü dağıtır. Yazar, gazetelerden aldığı Luna- 9 ile ilgili bu haber metinlerini anlatı boyunca kolaj yöntemiyle metne dahil eder: “Gazeteye baktı, okuduklarını anlamak için kendisini zorladı. Sovyetler birliğine ait Luna -9 Ay’a ulaşmıştı. İnsanoğlunun Ay’a ilk yumuşak inişiydi bu. Haber metnini, duraklamamaya gayret ederek okudu. Büyük sır çözülmüştü. ‘Ay’da hayat var mı yok mu?’ (2017: 170) Gazetelerden alınan bu metin parçalarının metne dâhil edilmesi metnin sürekliliğini kesintiye uğratarak parçalı bir hâle getirir.

Yazar, gazeteden bir haberin görüntüsünü de olduğu gibi romana kolaj yöntemiyle dâhil eder:



Yazar, böylece dönemin gazeteleriyle metinlerarası ilişki sağlar. Aynı zamanda cümlelerin, paragrafların birliğini bozar, metnin sürekliliğini sekteye uğratar. Artık bütünsellik parçalılığa, kesintisiz okuma yerini kopukluğa bırakır.

Rukas adlı romanda gazete, dergi adları, gazeteden manşetler ve mektuplar kolaj malzemesi olarak yer almıştır. Romanda, sevgilisi ölen Rukas'ın bu durumu kabullenmeyişi, onu gömmek istememesi, parçalara ayırdığı vücudunu belli yerlere bırakması konu edilmektedir. Bununla ilgili dönemin gazete manşetlerine anlatıda yer verilir. “Rumeli Kasabı Kanunlara Meydan Okuyor” (Güzelsoy, 2006: 194) manşeti anlatıda yer alır. Bu şekilde gazete manşetlerinden alınan metin parçaları anlatıya kolajlanarak metnin bütünlüğü bozulur.

İyi Yolculuklar adlı romanda yazar, çeşitli unsurları kolaj malzemesi olarak anlatıya dâhil etmiştir. Roman başkişisi Yılmaz'ın görüştüğü Resul adlı karakter,

duygularını bir şarkı sözüyle ifade eder. “Bir yangının külünü/ Yeniden yakıp geçtin” (Güzelsoy, 2007: 64). Yazar, bu şarkı sözünü romana kolaj yoluyla dahil eder. Romanın başkişisi Yılmaz, tarihi bir binanın önüne gider. Bina kapısının yanındaki tabeladaki yazıyı anlatıya dâhil eder: “Bu bina tarihi eser olup, İstanbul Üniversitesi ve Büyükşehir Belediyesi’nin koruması altındadır” (2007: 90). Yılmaz adlı başkişi sokaktan geçerken afiş asan gençler görür. Yazar, Yılmaz’ın gördüğü bu afişlerden birini de anlatıya ekler: “Tam karşısındaki sokağın başında, günlerdir İstanbul’da gördüğü “Kararsızlar Hareketi”nin afişlerini asan gençlere baktı. Siyah zemin üzerine soluk kırmızı harflerle E) HİÇBİRİ” afişlerini asan gençler bu afişlerdeki ciddiyetle tezat yapacak bir neşeyle şakalaşıyorlardı (2007: 130). Bu şekilde anlatıya dâhil edilen metin parçaları anlatının bütünlüğünü bozarak anlatıyı kesintiye uğratır.

Yazar, romanın kahramanlarından Habib’in, dedesine ait olduğunu belirttiği hatıratan bir bölüme anlatıda yer verir: “O insanları kâinattannez’eyleyen şey orada yazılanlar değildi muhakkak. Ziracennetmekân pederim, kıraat bilmeyen bazı eşhasın dahi bu vaziyette, bîgane-i âlem bulunduklarına bizzat şahit olduğunu söylemiş” (2007: 269). Habib adlı karakterin anlattığı bu bölümde bir kaimenin hikâyesi yer alır. Bu hatıratan yer alan Habib’in dedesinin kaime ile ilgili verdiği bilgiler ve kaime ile ilgili diğer söylentiler anlatıya dâhil edilir. Yazar, bu şekilde hatıratan bölümleri yer yer anlatıya ekleyerek metnin bütünlüğünü bozar.

Değil Efendi’nin Renk ve Korku Meselleri’nde, metindışı ayrışık unsurlar metne dahil edilerek kolaj tekniğinden yararlanılır. Söz gelimi İğdir Postası adlı yerel bir gazetenin ön yüzünde yer alan cümle doğrudan metne eklenir: “Adalet hissi korkudan ağır basmıyorsa ilim irfan ne işe yarar ki” (Güzelsoy, 2010: 306). Gazeteden alınan bu cümlenin romanın konusuyla pek ilişkisi yoktur. Bu kolajla, metnin sürekliliği kesintiye uğramış, bütünlüğü bozulmuştur.

Anlatıda Adalet adlı karakterin babasının Nuh’un Gemisi hakkında yazdığı mektup da romana kolaj yöntemiyle eklenir:

Böyle sevgili dostum. Nuh’un gemisinin bir gen laboratuvarı olduğu konusunda seninle aynı fikirde olamadığımı söylemeye izin ver. O korkularımızın abidesinden başka bir şey değil. Bir yandan korkularımızdan beslenen, bir yandan da onları besleyen kara bir tehdidin zihnimizde vücut bulmuş hali yalnızca. Günah meselesinde söylediklerine de katılmıyorum. Tufan efsanesi günahı ortadan kaldırmak için değil,

onu daha derine işlemek için üretilmiş bana kalırsa. Çünkü günahsız bir dünyada peygamber ne işe yarar ki? Lütfen sözlerimin keskinliğini bağışla, ama Ağrı Dağı'na çıkıp Nuh'un Gemisini arama konusundaki nazik davetini reddetmek durumundayım. Senden gelen mektubu aldığım günden beri bu konuda kendimle savaş verdiğimi de itiraf edeyim. Bir sana katılmak, o dağın bir yerinde, vicdan sızısı gibi karlara gömülmüş bir enkazın hayaletini avlamak müthiş bir macera olsa da buna ne zamanın ne takatim var (...) (Güzelsoy, 2010: 248).

Adalet adlı karakter romanda Nuh'un gemisini araştırmaktadır. Romanın asıl hikâyesinin sürekliliği kesintiye uğratarak Adalet'in Nuh'un gemisi hakkında araştırmaları anlatıya bu şekilde dâhil edilir.

Çıt Yok romanında da gazete manşetleri kolaj yöntemiyle metne dahil edilir. Yazar, *Akşam Gazetesi*'nden “*Eyüp Vampiri*” ve “*Yeni Bir Cinayet*” (Güzelsoy, 2017: 63) manşetlerini anlatıya dâhil eder. Anlatıda gizemli bir şekilde insanlar ölmekte, bu durum bir vampire bağlanmaktadır. Bu bağlamda çeşitli gazete haberlerine anlatıda yer verilir: “*Hürriyet, Tan ve Tasviri Efkar* gazeteleri özel izinle, tek yapraklık ek baskı yaparak cinayeti duyuracaktı. Sandalcının oğlu Harun Akşenaz gözaltına alınacaktı. Üç gazete de Harun'un gece sandalda uyumuş olmasına rağmen cinayeti duymamasının mümkün olmadığını vurgulayacaktı” (2017: 58). İstanbul'un Eyüp semtinin sokaklarında insanları öldüren bu vampirle ilgili gazete haber ve manşetlerine anlatıda sık sık yer verilir. “Dışarı çıktığında, Eyüp Vampirinin dördüncü cinayetinin haberinin *Halk Gazetesi*'nin ilk sayfasında görünce herkes gibi ürpermişti. Haberin bir köşesinde, siyah bir fonda, soluk, belirsiz, dalgın, gri ve hüzünlü bir yüze ait bir fotoğraf vardı” (2017: 43). Gazete metinlerinden alınan bu parçalarla anlatı bölünür, kesintiye uğrar.

Değmez adlı romanda yazar farklı metin parçalarını kolaj yöntemiyle birleştirir. Yazar, bir türküden aldığı bölümü roman kurgusuna dâhil eder:

Türklerin gemisi kırmızı direkli

İçindeki askerleri aslan yürekli

Rusların gemisi sarı direkli

İçindeki askerler fare yürekli (Güzelsoy, 2015: 58).

Metin dışından anlatıya dâhil edilen bu metin parçaları, anlatının bütünlüğünü bozar, anlatıyı sekteye uğratır.

Romanda bir yazar olarak yer edinen Süreyya'nın yazdığı 'İnci Fabrikası' adlı köşe yazısı da anlatıya dâhil edilmiştir. Böylece farklı metin parçacıkları metinlerarası ilişki sağlanarak bir araya getirilip birleştirilir.

Hastalıklı bir ısrarla art arda soru soruyordum. O kadar çok sorum vardı ki, çevremdekiler bunların pek çoğunu cevaplamaya yetişemiyordu. Garip insanlar birinin cevabını verirken ben ikinciye yapıştırıveriyordum. En istikrarlı sorum kusur kelimesiydi herhalde. Günlerce ısrarla sorup durduğumu hayal meyal hatırlarım. Hiçbir cevaptan da tatmin olmuyordum. Ta ki babamın tamir etmekte olduğu gerdanlıktaki incilerden birini tutup, kusur bu deyinceye kadar. Sonra da... (2015: 223)

Yazar, ayrıca Ege bölgesine ait 'Ben Kendimi Gülün Dibinde Buldum' adlı türküden alıntılacağı sözleri metne dâhil eder. "Ben kendimi gülün dibinde buldum.", "Dünya dedikleri bir gölgeliktir" (2015: 147-148). Romanda, bu türkünün anlatıcının çocukluğunda özel bir yere sahip olduğu annesinin evi temizlerken sık sık bu türküyü mırıldandığı dile getirilir. Anlatıda sık sık bir laytmotif gibi bu sözleri tekrar eden anlatıcı, anlatının bütünlüğünü ve sürekliliğini bozar.

Gölge romanında çeşitli kolaj örnekleri karşımıza çıkar. Romanda "*cihanî'nin rûy-i resen ve dâhi ziri anda nemayış eylesinin kat'iyen memnu*" (Güzelsoy, 2016: 99) cümlesi, padişah iradesinden bir kesit olarak kolaj tekniğiyle anlatıya eklenir. Yine müneccimlerin zayıçelerinden "*Ahiri muzaffer olur, evveli zaif olan*" (2016: 155), "*Üç suyun ağzında bir Pazar kayığı yanarsa*" (2016: 167) gibi kehanetlerden ifadeler kolaj yöntemiyle dahil edilir. Yazar, Suriye savaşının bir aşamasında kimyasal silahla yaralanan, ölmekte olan bir çocuğun gazetelerde yer alan bir cümlesini de metnine dâhil eder: "Burada olanları Allah'a anlatacağım." Bu şekilde metne sokulan ayrışık her unsur metne anlam olarak bir katkı da sağlar, metne tek anlamlılık yerine çok anlamlılık özelliği katar.

Güzelsoy, romanın belli bölümlerinde olayları tasvir etmek için çeşitli resimler kullanır ve bu resimleri doğrudan metnin içine dâhil eder. Bu sayede eski hayatımızdan ve kültürümüzden farklı unsurları kaynaştırarak romana yeni anlamlar ve yorumlar getirir. Bu gibi unsurlara postmodern romanlarda sıkça rastlanmaktadır.



Hatırla romanında, robot tarihi ve robotlar hakkında bilgiler verilir. Bunu desteklemek için gazete haberlerinden bölümler metne dâhil edilir.

İstikbalde amelelerin işini robot ismi verilen insan yapısı makineler görecektir. Cereyan ve mekanik ilminin muazzam marifeti ile husule getirilen mezkûr Alman makineleri, insanların yaptığı her işi yapabildiği gibi yorulmuyor, yemek yemiyor ve kusur işlemiyor. Filhakika, çelik çark ve transistörlerden yapılan bu makineler insanlara benzediği gibi, bunların başındaki ustabaşı mertebesindeki robotlar sahiplerinin emrini dahi dikkatli bir surette dinleyip, behemehâl kendilerinden istenen her vazifeyi kâmilan yerine getirecektir (Güzelsoy, 2018: 32).

Güzelsoy'un romanındaki kolaj yöntemlerinden birisi de çeşitli telgraf gönderilerini anlatıya dâhil etmesidir. Söz gelimi İstanbul'a doğru yola çıkan Suzan'ın yakalanması için gönderilen telgraf, anlatıya kolaj yöntemiyle eklenir: "Doğu ekspresinde firar ettiği tespit edilen, Suzan Eliz isimli kaçağın tevkif edilerek Kars ili jandarma karakoluna teslimi... Eşkâl aşağıdaki gibidir" (Güzelsoy, 2018: 78).

Süslü Hatıralar Sahnesi adlı romanda çeşitli resimler de kolaj malzemesi olarak yer alır. Anlatıda Erdal adlı başkişinin Filiz adlı bir sevdiği vardır. Yazar, bunun üzerinden Orhan Kemal’e ait *Bir Filiz Vardı* adlı romanla metinlerarası ilişki kurar. Kitabın resmini anlatıya kolaj yöntemiyle dahil eden anlatıcı böylece yazının bütünlüğünü bozar. Orhan Kemal’e ait bu kitabın yazarlığa başlamasındaki etkisini de okurla paylaşır.



Anlatıda yazar Nevirmor adlı bir kargayı dâhil eder. Edgar Allan Poe’ya ait *Kuzgun* adlı şiirde de siyah bir karga vardır ve şiirde Nevirmor kelimesi geçer. Aslında kuzgun, siyah renk kargaların bir ismidir. Yazar, bu şekilde Kuzgun adlı şiirle metinlerarası ilişki kurarak Poe’ya gönderme yaptığı karganın resmini de anlatıya kolajlayarak metnin bütünlüğünü bozar.



3.2.4. Alıntı

Alıntı, diğer metinlerden doğrudan parça ve bölümler alınarak yapılan bir metinlerarası ilişki yöntemidir. Metinlerarası ilişkilerde en sık kullanılan yöntemdir. “Bir metnin başka bir metindeki varlığını en somut biçimde görünür kılan, ilk akla gelen, en genel ve en sık karşımıza çıkan metinlerarası yöntemdir” (Aktulum, 200: 94). Parodi, pastiş ve anıştırma gibi diğer metinlerarası yöntemlerden farklı olarak alıntıyı bulmak için çaba gerekmeyp alıntılanan yer açıkça belirtilir. İtalik yazı ya da ayraçlarla alıntılanan yer açıkça gösterilir. Tekin’e göre alıntı, “bir söz veya yazının, kalıp hâlinde eserin ter kibine belirli bir amaçla katılması, kullanılması” demektir (2001: 265). Alıntı bilinçli bir şekilde yapılan anımsamadır. “Alıntı, esere başka bir metnin açık ve somut şekilde dâhil edilmesidir. Bilinçli ve istemli yapılan bu yöntemde, iki ya da daha fazla metin arasında alışveriş yapılarak anlam katmanları çoğaltılır (Eliuz, 2016: 126). Yazar, başka metinlerden aldığı parçaları kendi metnine ekler. Aytaç’a göre alıntı, “Yazarın gerçekliği çok boyutlu yansıtmak amacıyla çok çeşitli alanlardan, hazır ifade kalıplarından yararlanması, bu kalıpları kendi romanının anlatım dokusuna ustalıkla monte etmesidir” (2016: 45). Farklı metinlerden alınıp anlatının dokusuna yerleştirilen alıntı parçalar metni mozaiksel bir yapıya kavuşturur. Bir yazar, kendisinin daha önce yazdığı metinlerden de alıntı yapabilir. Eliuz, bunu “iç metinsellik” ya da “öz alıntılar” olarak tanımlar. İç metinselliğin yazarların kendi metinlerinden seçtiği parçaları, kendi yazdığı

metinlerde tekrar etmesiyle oluştuğu söylenebilir. Alıntı ile açık bir metinlerarası ilişki kurulur. İsmail Güzelsoy, çeşitli eserlerden alıntıladığı bölümleri anlatının içine yerleştirir.

Sincap romanında, yapılan alıntılarla çeşitli metinlerarası bağlar kurulur. Robert Frost’tan alınan dizeler anlatıya dâhil edilir:

“Ve uyumadan önce millerce yol gideceğim/

Ve uyumadan önce millerce yol gideceğim” (Robert Frost, Kar Yağarken Ormana) (Güzelsoy, 2017: 203).

İsmail Güzelsoy’un romanlarındaki alıntılama yöntemlerinden birisi de sinema ile metinlerarası ilişkiler kurularak filmlerdeki diyalogların kurguya dâhil edilmesidir. Söz gelimi, *Sevmek Zamanı* adlı sinema filminden bir cümle alınır: “Bu insan kızı ara Halil, sonra çok acı çekersin” (2017: 65). Anlatıda, Sincap adlı karakter on sekiz yıl boyunca para kopyalama için uğraşır fakat emeği boşa gider. Emeğinin boşa gitmesi üzerine duyduğu acı üzerinden bu filmle bağlantı kurulur. *Sevmek Zamanı* filminde bir boyacının boyamak için girdiği köşkte duvarda gördüğu kadın resmine âşık olması ve kadınla boyacının arasında gelişen âşk ve sonundaki acı konu edilir. Yazar, *Tiffany’de Kahvaltı* filminden de alıntı yapar. “Kimse beni kafese kapatamayacak!” (Güzelsoy, 2017: 158) Filmde Holl ile komşusu genç yazar Paul Varjak arasındaki romantik ilişki konu edinilir. Hayatta tutunamamış iki kaybeden insanın dokunaklı âşk hikâyesi anlatılır. Film adını New York’ta bulunan ünlü bir mücevher dükkânı Tiffany’s’den alır. Anlatıda, Sincap tarafından Salih’in evine ajan olarak yerleştirilen Süreyya’nın bu evde bulunan para klişelerini kopyalayıp dışarı sızdırma çabası anlatılır. Merkez Bankası’nda çalışan Salih adlı bu kişiye Süreyya’nın âşık olması üzerinden bu filmle bağlantı kurulur. Yine *Güneşe Giden Yol* filminden alıntılar romana dâhil edilir: “Sizden hoşlanıyorum dedim ama bir genç kızın bu zaafından istifadeye kalkışmak bir erkeşe yakışmaz” (Güneşe Giden Yol filminden). Süreyya, Salih’in evindeyken sürekli film sahneleri gözünde canlanır, film karakterleriyle empati kurar. Yazar, bu vesileyle film sahnelerinden cümleleri romana aktararak romanın konusuyla harmanlar ve böylece filmlerle metinlerarası ilişki sağlar.

*Değil Efendi'nin Renk ve Korku Meselleri'*nde yazar, çeşitli eserlerden yaptığı açık alıntılarla romanı metinlerarası düzleme taşır. Söz gelimi; İranlı şair Hayyam'ın rubailerinden alıntılardığı bölümleri metne dâhil eder:

“Cennette huriler varmış kara gözlü

İçkinin de oradaymış en güzeli

Desene biz tam cennetlik olmuşuz” (Güzelsoy, 2010: 215).

“Hâlâ kokular ve renkler ardında mısın?” (2010: 127).

Yazar, Hollandalı ünlü ressam Van Gogh'tan bir söz alıntılar. “Sarının tanrıyı cezbedebilme gücü vardır.” (2010: 134). Bu şekilde anlatının renk ile ilgili meselleri desteklenir.

Değmez romanında İsmail Güzelsoy, başka metinlerden alıntılardığı parçaları metne dâhil ederek diğer metinlerle açık bir metinlerarası ilişki kurulmasını sağlar. Romanın başkişisi Faruk Ferzan, anlatıda İştiraki Cemiyeti'ne üyedir. Bu cemiyetin amacı, zayıf olanın da mutlu olabileceği bir dünya oluşturmaktır. Başkişi Faruk Ferzan, bu cemiyetin üyelerinden olan sevgilisi Süreyya'nın verdiği kitapları okur ve bunlardan bölümleri âdeta birer manifesto gibi anlatıya dâhil eder. “Köleliğin kaldırılması insanları özgür kılmadı, onlara hükmetmenin daha karmaşık ve kalıcı yollarını üretti yalnızca. Bizim esas amacımız bu ilişkiyi...” (Güzelsoy, 2015: 181) Yazar, alıntılardığı bu bölümlerle metnin sürekliliğini sekteye uğratır, birliğini bozar.

Güzelsoy, anlatıyı anlam yönünden tamamlayan, destekleyen parçaları anlatıya dâhil eder. “*Değmez bu yangın yeri/ Avuç açmaya değmez.*” (Shakespeare) (Güzelsoy, 2015: 253) Bu söz, romanın ismini de anlamsal olarak desteklemektedir.

3.2.5. Epigraf

Epigraf, başka metinlerden alınarak anlatının başına yerleştirilen metin parçalarıdır. Bu metin parçalarıyla ana metin arasında tematik bir ilişki sağlanır. Aktulum'a göre epigraf, bir metni başka bir metinle ilişkilendirerek bir benzeşiklik ilişkisi kurar. Bir sayfa başında yalnız başına yer alarak kitabı temsil eder, kitabı ve anlamı indirgeyip özetler (Aktaran Eliuz, 2016: 128). Metnin başına başka metinlerden alınıp eklenen epigraf yardımıyla diğer metinlerle metinlerarası ilişki

kurulur. Epigraf, genelde metni özetler ya da metin hakkında okuru yönlendirecek birtakım ipuçları verir. Ülkü Eliuz, epigrafi şöyle tanımlar: "Açık metinlerarası biçimlerden ve alıntının türevlerinden olan epigraf, bir eserin her bölümünün başına ya da eserin başına öne sürülen düşünceleri özetleyen cümle, mısra, atasözü, vecize vs. türlerinde konulan metindir" (2016: 128). Yazar, metnin başına yerleştirdiği epigraf ile metni arasında genellikle konusal bir bağ ya da konuyu sezdirecek anlamsal bir ilişki kurar. Okuyucu, kendisine sunulan alıntılar yardımıyla, okumaya başladığı kitabın içeriği hakkında kimi zaman doğrudan kimi zaman da sezdirme aracılığıyla fikir sahibi olur.

İsmail Güzelsoy, romanlarının başında ve bölüm girişlerinde epigraflara bolca yer verir. Bölüm başlarında verilen epigraflar içerik hakkında ipuçları verir, okura metinle ilgili ön bilgi sunar.

Sincap adlı roman 26 bölümden oluşmakta ve bölümlerin genelinin başında bölümün içeriği hakkında ipucu veren ya da bölümü özetleyen epigraflar yer almaktadır. Roman, Nazım Hikmet'tin *Üç Şiir* adlı kitabında yer alan *Yaşamaya Dair* adlı şiirinden bir bölümle başlar:

Yaşamak şakaya gelmez

Büyük bir ciddiyetle yaşayacaksın

Bir sincap gibi mesela

Yani yaşamının dışında ve ötesinde hiçbir şey beklemeden

Yani bütün işin gücün yaşamak olacak Nazım Hikmet (Güzelsoy, 2017: 10).

Yazar, Nazım Hikmet'ten alıntılardığı bu şiirle hem kitabın içeriğini okuyucuya sezdirir hem de romanın karakterlerinden bir olan *Sincap*'ın adını aldığı kaynağı ifşa eder. Böylece romanla bu epigraf arasında bir ilişki sağlanır.

Güzelsoy'un roman karakteristiklerinden birisi olan sinema filmleri ile metinlerarasılık aracılığıyla bir bağ kurmak *Sincap* romanında da dikkati çekmektedir. Nitekim yazar, sinemayla metinlerarası ilişki bağlamında filmlerden alıntılar yapıp epigraf olarak bölümlerin başlarına ekler:

“Sen kötü yazılmış romanların tesirindesin.” (Acı Hayat filminden) (2017: 43) Acı Hayat, 1962 yapımı; aşk konulu bir filmidir. Bir tersane kaynakçısı ile kuaför bir kız arasında yaşanan aşk konu edilir. Bu şekilde bölümlerin içeriğini filmlerden alınan kesitlerle harmanlanır. Bölümlerin içerisinde filmlere yoğun göndermeler yer alır. Romanın konusu filmlerden alınan kesitlerle desteklenir ve güçlendirilir. Yazar, bu epigraflarla bölümlerin içeriği hakkında ipuçları verir.

İyi Yolculuklar adlı roman, iki ana bölümden oluşmaktadır. Romanın başında ‘Osmanlı Sağlık Hizmetlerinde Ermeniler ve Surp Pırgiç Ermeni Hastanesi Tarihi’¹⁸ adlı kitaptan alıntılanan epigraf, metnin içeriği hakkında ipucu verir:

Kimi Ermeni sanatçılar ise yetenekleriyle değil de trajik sonlarıyla hatırlanacaklardı, tıpkı Hattat Agop Efendi gibi. Hattat Agop, 1914 Birinci Londra Serisi 10 paralık 2 adet pul dizaynında, PostreOttomane yazısı altında, filigranın içine Ermenice, ‘Allah büyüktür’ yazdığı için yakalanmış ve öldürülmüştü (Güzelsoy, 2007: 3).

Anlatıda, Pellucidler adlı teşkilat yer almaktadır. Bu teşkilatın elemanları bir kasada saklanan ve anahtarı Yılmaz adlı başkişide olan para filigranlarına ulaşmak için amansız bir mücadele verirler. Aynı zamanda paraların üzerinde kodlanmış gizli şifreleri çözmeye çalışırlar. Yazar aslında bu epigrafla metnin konusuyla bağlantı sağlayarak anlatacakları hakkında ön bilgi vermiş olur.

Yazar, on birinci bölümün başına Selvi Sartuk’tan alıntılanmış cümleyi epigraf olarak yerleştirir. “Hepimizin sırları vardır ama hepimizin sırlarını saklama hevesi yoktur. Bazılarımız onların bilinmesini isteriz” (2007: 55). Yazar, bu epigrafla bölümün içeriği ile ilgili bilgi edinmemizi sağlar. Metnin başkişisi Yılmaz ve sevgilisi Zeynep arasında şifreli yazışmalara değinir. Zeynep, Yılmaz’ın kendisine ulaşması için sırlarını şifrelerle onun bulacağı şekilde bir yerlere bırakır. Yılmaz, bu şifreler sayesinde Zeynep’le iletişim kurar. Dolayısıyla epigrafta geçen “sırların bilinmesini isteme” Zeynep’in davranışını destekler mahiyettedir.

Kronos Labirenti adlı bölümün başına, Jorge Luis Borges’ten alıntılanan bir söz epigraf olarak yerleştirilir. “Kimi zaman iyi okurların iyi yazarlardan bile ender bulunduğundan kuşkulaniyorum” (Güzelsoy, 2007: 199). Yazar, anlatıyı karmaşık, birbirinden kopuk ve iç içe geçmiş hikâyelerle kurar. Bu epigrafla anlatıyı çözmenin

¹⁸ Arsen Yarman, Surp Pırgiç Ermeni Hastanesi Vakfı, 2001. S:62

zorluğuna değinerek anlatıdaki karmaşık olayları çözmek için iyi bir okur olmak gerektiğine gönderme yapar.

Değil Efendi'nin Renk ve Korku Meselleri, her bölümü renk adlarından oluşan 23 bölümden oluşmuş olup çoğu bölümün başında bölümü özetleyen ve tamamlayan epigraflar vardır. “Sarı, Kirli Beyaz ve Pembe” adlı bölümün başında, bölümün içeriği ile ilgili fikir edinmemizi sağlayan şöyle bir epigraf bulunmaktadır:

“Hâsılı vampir olacak ve fakat anlamayacaksın

Kendi haklı evhamınla çok fena oyalanacaksın.” İskender Sof (Güzelsoy, 2010: 33)

“Kırmızı ve Yeşil” adlı bölümün başında ise Claude Monet’ten alınmış bir epigraf vardır. “*Siyah bir renk değildir*” (2010: 245). Claude Monet adlı Fransız izlenimci ressamdan alınan bu söz, metnin içeriğini destekler niteliktedir. Monet’ın değişik renklerde noktalarla istediği izlenimi uyandıracak renk ve ışık etkisini oluşturmayı başardığı bilinmektedir (Ayaydın, 2015: 85). Bu epigraflarla metnin içeriği arasında güçlü bir ilişki vardır. Kitabın adında renk kelimesi olduğu gibi içeriğinde ve bölüm başlıklarında da renk adları vardır. Aynı zamanda anlatıda bir vampir hikâyesi konu edinilmiştir. Yazar, bu epigraflar yardımıyla okuyucuya metnin içeriği hakkında ipuçları verir.

Çıt Yok romanı, birinci bölümü on bir, ikinci bölümü on üç olmak üzere toplam yirmi dört bölümden oluşur. Bölümlerinin çoğunun başında içerikleri hakkında bilgiler veren epigraflar bulunmaktadır. Roman, Oğuz Atay’ın *Tutunamayanlar* adlı eserinden alınan bir epigrafla başlar. “Bütünöyle unutulmaya kimsenin gücü yetmiyor” (Güzelsoy, 2017: 9). Yazar, böylece anlatıda öne süreceği düşüncüyü özetlemeyi, anlatının çerçevesini belirlemeyi yeğler. Aynı zamanda *Tutunamayanlar* adı romanla metinlerarası ilişki sağlar. Romanda Sohrap’ın tanışıp âşık olduğu Kameko adında bir kadın, kısa süre sonra ölür. Öldükten sonra Sohrap adlı karakterin iç sesi olarak romanda yer almaya devam eder. Sohrap, sık sık dalıp giderek bulunduğu ortamlardan soyutlanır, kendi iç dünyasına çekilir ve bu sesle sohbet eder. Bu iç sesin, *Tutunamayanlar* romanındaki Turgut Özben’in Olric adlı iç sesine bir gönderme olarak yer aldığı söylenebilir. Romanın *Tutunamayanlar*’dan bir cümle ile

başlaması bu göndermeyi destekler mahiyettedir. Romana Oğuz Atay'dan alıntılacağı epigrafla başlayan yazar, romanın son bölümünün başına yine Atay'dan alıntılacağı bir epigraf yerleştirir. “Sonunda hepimizi kurt kaptı tabii. İnsan taklidi yaptığımız için kurtlar bizi adam sandı” *Tutunamayanlar/* Oğuz Atay (Güzelsoy, 2017: 43). Bu epigrafla da anlatıda kurt olarak yer alıp insanları öldüren vampir arasında ilişki kurulabilir.

Saf romanının girişinde anlamı indirgeyip özetleyen bir epigraf yer alır: “Yolun sonu aşktır ve aşkın sonu yoktur” (Güzelsoy, 2013: 12). Yazar, Sadi Şirazi'den alıntılacağı bu epigrafla okurun, metnin konusu hakkında bilgi sahibi olmasını sağlar. Anlatı, Subala adlı başkişinin kutsal oyuncacı aramaya çıkmasıyla başlar. Subala, sahibi Mamimah tarafından oyuncak olduğuna inandırılan bir karakter olarak anlatıda yer alır. Bu yolda türlü meşakkatler çeker, zorlukları aşar. Yolda tanıştığı Lisa'ya âşık olur. Kutsal oyuncacı bulup döner ve Lisa ile yolun sonunda sonsuz bir aşkın kapısını aralar.

Değmez romanı üç ana bölümden oluşur ve her bölümün başında içeriği özetleyen, içerik hakkında ipuçları veren epigraflar yer alır. Romanın başında Edgar Allan Poe'den alınan bir epigraf yer alır: “Sınırlar ki ölümden yaşama ayrılır, gölgeli ve muğlâktır. Biri nerede başlar ve diğeri nerede biter kim söyleyebilir.” Yazar, bu epigrafla anlatının içeriği hakkında ipucu verir. Anlatıda Faruk Ferzan adlı edip, bir ırmağı geçerek sınırı aşip yurtdışına kaçmak ister. Kışın yüzeyi buz tutan ırmağın üzerinden geçerken buz kırılır ve ırmağın içinde mahsur kalır. Ülkenin sınırında ölümle yaşam arasındaki bu mücadele anlatıda işlenir. Romanın girişinde Nazım Hikmet'in bir şiirinin epigraf olarak yer alması bu olayı destekler mahiyettedir. “*Ruhun bir ırmaktır gülüm.*” Bu epigrafla da Faruk Ferzan'ın ırmakta can çekişmesine gönderme yapıldığını söyleyebiliriz. Kaçmaya çalışırken buzun kırılması sonucu içine düştüğü ırmakta uzun süre kurtarılmayı bekler. Faruk Ferzan'ı su altından kurtarmak için kasabada yanlarında kaldıkları dostları gelir ve onu hayatta tutmak için ellerinden geleni yaparlar. Bu durum da yine bir epigrafla desteklenir: “Mademki ayaktasın, düşenin elini tut.” (Sâdi Şirazi) (Güzelsoy, 2015: 304). Bu epigrafla aynı zamanda roman boyunca dillendirilen zayıfların da yaşama ve mutlu olma hakkı vardır düşüncesi desteklenmiştir.

Romanın ek bölümünün başında da Orhan Kemal'in mektuplarından alınmış bir bölüm epigraf olarak yer alır. Bu epigrafın metnin içeriğiyle bağlantısı pek olmamakla birlikte Orhan Kemal'in düşünceleri yüzünden hapiste yatmasına gönderme yapıldığı söylenebilir. Zira romanın başkışısı Faruk Ferzan da fikirleri yüzünden yurtdışına kaçmaya çalışmaktadır.

Bu satırları sabahın beşinde, buz gibi odamda yazıyorum. Ne odun ne kömür ne de hemen odun kömür alacak para var. Borç borç borç... Tek iş yok. Ne film senaryosu ne de roman teklifi. Bu hiç de layık olmadığım yoksul hayata ne zamana kadar, niçin tahammül edeceğimi bilmiyorum (2015: 344).

Gölge adlı romanda yirmi sekiz bölüm vardır ve bu bölümlerin her birinde de bu şekilde oluşturulmuş yirmi sekiz epigraf bulunmaktadır. Romanlarında başka metinlerden alıntılar yapan Güzelsoy, bu yöntemle eserlerini zenginleştirir, eserlerine çokanlamlılık ve derinlik katar. Bazı eserlerinde romanın girişinde ve her bölümün başında, başka metinlerden alınan epigraflar kullanan yazar, bazılarındaysa metnin içine yerleştirilen alıntılar kullanır. Romanın girişinde, Reşad Ekrem Koçu'nun *Tarihimizde Garip Vakalar* adlı kitabından alınmış bir epigraf yer alır:

Bir gün, hoca efendi bir kitapta 'Maymun fuhşa âlet olur' diye bir bend okumuş, asabiyetinden ateş kesilmişti; hemen arkasına binlerce insan toplayarak Azap Kapısı çarşısına gitmiş, maymuncu dükkânlarını basmış, ne kadar maymun varsa yakalatıp biçare hayvanları oradaki ağaçlara astırarak idam ettirmişti. (Güzelsoy, 2016: 13)

Yazar, anlatıyı alıntıladığı bu epigraf üzerine kurar. Bu alıntının, aynı zamanda romanın esin kaynağı, başlangıç noktası olduğu söylenebilir. Bu katliamdan sağ olarak kurtulan yavru bir maymun olan Leylifer ve anlatının başkışısı olan İsmail'in yolu kesişir. Birbirlerini çok seven iki dost olarak rüyalarda buluşup sohbet etmeye başlarlar. Leylifer, İsmail'le birlikte İstanbul semalarında çeşitli gösterilere katılır. Anlatının sonuna kadar İsmail'le dostluğu derinleşerek ilerler. Yazar, Reşad Ekrem Koçu'dan alıntıladığı epigrafla anlatının ana hikâyesi hakkında bilgi vermiş olur. Romanın 19.bölümü ise şöyle bir epigrafla başlar: "Hayatın bir rüya olup olmadığını bilemem ama rüyaların bir hayatı olduğunu anlıyordum yavaş yavaş" (Güzelsoy, 2016: 233). Anlatı boyunca rüyaları ön planda tutan yazar, karakterleri rüyalar yoluyla buluşturur, sohbet ettirir. Aynı zamanda rüyalarda, romandaki olayların gelişim seyri hakkında ipuçlarına yer verir. Böylece yazar, metnin içeriği hakkında okurda bir fikir oluşmasını sağlar. Yine 8. bölümün başına bir epigraf

yerleştirir: “İstanbul semalarında yürüdüğümüzdür. Ah, kimse görmüyor diye kanatlarımızı inkâr edemeyiz ki! Biz gökten yere de baktık, yerden göğe de... Ne yer kucakladı bizi ne gök sinesine sardı. Orda kalışımız bundandır” (2016: 91). Bu epigrafla da İsmail ve Leylifer’in İstanbul semalarında yaptıkları çeşitli gösterilere işaret edilir. İkisi de aidiyet duygusundan uzak olup yalnızlıkları bu şekilde dile getirilir. Aynı zamanda bu ifadeler, Leylifer ile İsmail’in arada kalmışlığını, bir yere bağlanamamalarını ortaya koyar.

Yazar, romanın girişinde Edgar Allan Poe’nin *Kuzgun* adlı şiirinden bir bölümü metne epigraf olarak ekler: “Çek pençeni yüreğimden, gelme artık buralara! O an kuzgun dile geldi, cevap verdi, “Asla!” dedi” (Güzelsoy, 2016: 13).

Hatırla romanında yazar, bölüm başlarında, bölümü özetleyen, bölümün içeriği hakkında ipuçları veren çeşitli epigraflara yer verir. Yazar, ikinci bölümün başına Lefter Küçükandonyadis’in gazeteye verdiği bir demece epigraf olarak yer verir.

15 gün önce gol attığımda omuzlardaydım. O gün ise kayalar ve boya tenekeleriyle karşılaştım. En kötüsü harçlık verdiğim çocuklar evime saldırdı. Evde ne pencere ne kapı kalmıştı. Kızlarım küçüktü, onları öldürmeye kalktılar. İstanbul’dan emniyet müdür evime geldi. Gece gördüğü manzara karşısında Aman Allah’ım demişti. Çok sordular kim yaptı diye, ama o gün de söylemedim, bugün de söylemeyeceğim (Güzelsoy, 2018: 125).

Bu epigraf, bölümün içeriği hakkında okuru hazırlamaktadır. Zira bir provokasyon sonucu evi taşlanan Lefter’in başından geçenler, kurmaca atmosfere taşınır, konu edinilir. Üçüncü bölümün başında ise Einstein’dan alınan cümle epigraf olarak yer alır. “Bizim bilmediğimiz bazı sırlara eskilerin vakıf olduklarını kabul etmek zorundayız” (2018: 263). Bu epigrafla romanda bahsedilen El Cezerî’nin çalışmaları desteklendiği gibi onun birtakım sırlara vakıf olduğu sezdirilir. El Cezerî’nin romanda bahsi geçen çalışmaları günümüzden bile ileri bir seviyede yansıtılıp yeni tarihselci bir yaklaşımla ele alındığı için gerçeklikten uzak özellikler ortaya koyar.

Süslü Hatıralar Sahnesi adlı romanın başında romanın teması hakkında bilgi veren bir epigraf yer alır. “Görüyorum ki çaresizliği hiç tatmamışsınız hayatınızda” (Güzelsoy, 2018: 9). Anlatıda çaresiz bir durumda kalan birtakım insanların

hayatlarından kesitler yer alır. Yazar, bu epigrafla çaresizliği tatmayan insanların, romanda yer alan bu olayları anlayamayacağını sezdirmek ister.

3.2.6. Anıştırma

Anıştırma, bir şeyi doğrudan anmadan dolaylı bir şekilde sezdirmedir. Anıştırılan metin, olay ya da durumun açıkça belirtilmeden yalnızca anılmasıdır. Aktulum anıştırmayı, açık seçik göndermede bulunmadan bir kişi ya da nesne konusunda düşünceyi uyarma biçimi olarak tanımlar (2000: 109). Anıştırmada örtülü bir söylem kullanılır. Eliuz’a göre postmodern anlatım tekniklerinden olan anıştırma, anıştırılan metin; gönderge ile anıştırma gerçekleştirilen metin arasında ilişki kurulmasıdır. Yazar, alıntılardığı metni incelikle, titizlikle kendi metni içinde verir ve bu şekilde okurun hatırlama yetisini hedef alarak belleğine seslenir (2016: 130). Amaç, okura tarihi olay ve durumları sezdirmektir. Anıştırmada doğrudan olayın kendisinden söz etmek yerine sezdirme yoluyla hissettirilir. Anıştırılan metin tam belirtilmeden verildiği için okurun bunu fark etmesi belli bir birikim ister. Anıştırılan olay ve durumla ilgili geçmişte okurun hafızasında malumat yoksa fark edilmesi çok güç olur. Anıştırmayla aynı zamanda okurun belleğine ve birikimine seslenildiğinden fark edilmesi belli bir çaba gerektirmektedir. Okur verilen ipuçlarından hareketle anıştırılan olay ve durumu sezer, farkına varır. “Metinde bir çağın, türün, geleneğin izlerini taşıyan anıştırmada yazarın adı anılır, gönderme metinde alıntı yapılmadan okur doğrudan ana metne gönderilir. Bir sözcükle iki şey gösteren yazar, anıştırmada eğretilme yoluyla iki düşünceyi, iki dili, iki türü, iki metni, iki yazarı, iki dönemi, hem bağlar hem de yakınlaştırır. Böylece metinlerarası ilişki devinim içinde süreklilik kazanır” (Eliuz, 2016: 132). Bir metinde resim, tarih, kişiler, din ve düşünceye kadar her alanda anıştırma yapılabilir. Böylece anıştırılan metinle metinlerarası bir ilişki kurulur.

Değil Efendi’nin Renk ve Korku Meselleri’nde yazar, anlatıda kurgusal bir yazar olarak yer alan İskender Sof adlı başkışı ile Orhan Kemal arasında hapishanede geçen diyalogu, iç monolog aracılığıyla romana taşır: “Onun için aynı fıkraya iki kez gülmeyiz, onun için aynı dehşetli romanı ikinci kez okuyunca bize basit gelir. Diye açıklamıştı bu durumu Orhan Kemal’e” (Güzelsöy, 2010: 45). İskender Sof, Orhan Kemal’le arasında hapishanede geçen bu diyalogu hatırlamasıyla anlatıda anıştırma

yapılır. Sof ismi kelime anlamı olarak hikmet anlamı da vardır. Aslında anlatıcı, İskender Sof adlı şairin kaçış öyküsü ve Sof'un kelime anlamıyla Nazım Hikmet'i anıştırır. Orhan Kemal ve Nazım Hikmet'in beraber hapisanede kaldıkları bilinmektedir. İskender Sof romanda şair olarak yer almakta ve şiirleri yüzünden karanlık çevreler tarafından aranmaktadır.

Sincap romanında yazarın şair İskender Sof karakteriyle Nazım Hikmet'i anıştırdığını söyleyebiliriz. Yazar, İskender'i romanın çeşitli yerlerinde anlatırken akla Nazım Hikmet gelir. “Belki de onun için yıllarca İskender'i hapse atmış, sürgüne göndermiş, son olarak da temizlemeye karar vermişti” (Güzelsoy, 2017: 32). Anlatıda İskender'in peşinde bir grup ajan vardır ve onu ortadan kaldırmaya çalışırlar. Nazım Hikmet'in hayatına baktığımızda hapis yattığını, sürgüne gönderildiğini ve görüşlerinden dolayı pek çok kişinin eleştirisine maruz kaldığını görmekteyiz. İskender anlatıda şöyle der arkadaşına: “Babama benzediğim için bu bir yere kadar anlaşılabilir bir şeydi. Rahmetli de benim gibi turkuvaz gözlüydü ki, o coğrafyada bu göz rengi şecere gibidir” (Güzelsoy, 2017: 104). Nazım Hikmet'in de mavi gözlü olduğu hatta ‘Mavi Gözlü Dev’ diye anıldığı bilinmektedir. Yine İskender'in Budapeşte'de kaldığı anlatıda geçmektedir. Nazım Hikmet'in de Budapeşte'de sürgün kaldığı bilinmektedir. Bu sezdirmeler ışığında yazarın Nazım Hikmet'i anıştırdığını söyleyebiliriz.

İyi Yolculuklar adlı romanda, Hz. İsa'nın kurtarıcı olarak dünyaya geleceğine ilişkin inanışa değinilir. İsa'nın gelişi, Müslümanların inanışına göre ahir zamanda Mehdi'nin zuhurundan hemen sonra olacaktır. İnanışa göre Hz. İsa, Deccal'i öldürecek ve bütün dünya Müslüman olacaktır. Anlatıda da “Başka bir rivayete göre de Patrik Efendi, sahifelerin İsa'nın yakında geleceğinin müjdesi olarak görmek gerektiğini beyan etmiş” (Güzelsoy, 2007: 266) ifadeleriyle Hz. İsa'nın kurtarıcı olarak dünyaya geleceğine ilişkin inanç anıştırılır.

Gölge romanında Akif adlı, insanların beyinlerini çıkarıp çeşitli yöntemlerle yaşatmaya çalışan, kehanet ilmine merak salmış ve bu konuda da çeşitli araştırmalar yapan bir karakter yer alır. Akif, saraydaki görevinde yükselmesi için kehanetlerde bulunması gereken Tahsin Hilmi Efendi'ye yardımcı olmak için birtakım kehanetler kurgular. Akif'in verdiği talimat gereği gerçekleştirilmesi gereken kehanetlerden biri

olan "*çınar ağacının ağlaması*" aslında tarihi bir olay olan "*Çınar Vakası*"na bir göndermedir. Romanın ilerleyen kısımlarında kahramanın kendisi bu durumu dile getirir: "Neden bir çınar kanardı? Bir zamanlar o çınarın dallarına yüzlerce kafatası asılı olduğunu bilmiyordum." (Güzelsoy, 2016: 185). Yazar bu şekilde okurun belleğini ve tarihsel birikimini harekete geçirerek tarihi bir olayı anıştırır.

Romanın başkarakteri olan İsmail, babası Akif tarafından küçükken Kahkah'a teslim edilmiş ve Kahkah, ona babalık yapmış, onu yetiştirip büyütüştür. Camilerin mahya yapımında çalışan Kahkah, zamanının çoğunu hileli zar yapmaya ayırır. Aynı zamanda anlatıda çeşitli hikâyeler anlatan bir meddah olarak yer edinir. İsmail, onun yanına nasıl geldiğini merak ederek hep ona kendisiyle ilgili sorular sorar. Kahkah, onu bulma şeklini Hz. Musa'nın bir nehir kıyısında bulunmasına benzetir. "Tamam, hatırladım. Seni Küçüksu taraflarında buldumdu. Evet, nasılda unutmuşum. Hatırlıyor musun Ab'âb, senin için sülük toplamaya gittimdi hani. Bir baktım derede bir sepet, boş gibi ama değil..." (2016: 21) Hz. Musa'nın nehre bırakılması olayı Kur'an-ı Kerim'de yer alır: "Mûsâ'nın annesine, "Onu emzir, başına bir şey gelmesinden korktuğun zaman onu denize (Nil'e) bırak, korkma, üzülmeye. Çünkü biz onu sana döndüreceğiz ve onu peygamberlerden kılacağız" diye ilham ettik."¹⁹ Hz. Mûsâ'yı Firavun'un ailesi bulur, onu yetiştirip büyütürler. Yazar, böylece Hz. Musa'nın nehirde bulunması ve bir aile tarafından büyütülmesi olayını anıştırır.

İsmail Güzelsoy, Suriye Savaşı'nın bir aşamasında kimyasal silahla yaralanan, ölmekte olan bir çocuğun gazetelerde yer alan haberini de anlatıya dâhil eder: "*Burada olanları Allah'a anlatacağım.*" Yazar, anlatıda bu olaya dolaylı olarak değinir: "Biz bir çocuk öldürdük ve o bizi tanrımıza ihbar etti" (2016: 100). Böylece olayı anıştırarak anlatıyı anlamsal yönden destekler.

3.2.7. Gönderme/Atıf

Gönderme bir esere, yazara, yazarın bir cümlesine yapılabilir. "Herhangi bir söz grubu alıntılanmadan ya da dönüştürülmeden sadece eserin başlığının, bir yazar adının, bir kitabın adının anılmasıdır" (Eliuz, 2016: 128). Gönderme, herhangi bir eserden, sanatçıdan, tarihi bir şahsiyet ya da önemli bir olaydan doğrudan

¹⁹ Kur'an-ı Kerim, Kasas Suresi, 28/7 s385

bahsedilmesi anlamında kullanılır. Aktulum’a göre gönderme, bir yapıtın başlığını ya da yazarın adını anmadır. Bir metinden alıntı yapılmadan okuru doğrudan bir metne göndermedir (2000: 101). Gönderme bir esere, yazara ya da herhangi bir olaya yapılabilir. “Alıntının bir diğer görünümü olan atıf, bir çağın, bir geleneğin, bir eserin adının/başlığının, bir türün, bir yazarın, bir eserdeki kişinin sadece anılmasıdır” (Eliuz, 2016: 128). Göndermelerin metinde farklı işlevleri ve anlam katmanları söz konusu olabilmektedir. Göndermeyle metinde verilmek istenen mesaj ya da sezdirilmek/anlatılmak istenen husus güçlenir. Yazarlar, göndermeler aracılığıyla metinlerine anlamsal katkı sağlarlar. Okurlar da göndermeler sayesinde yazarın beğendiği yazar ve şairleri hatırlama, metni bu göndermeler dolayımında yorumlama fırsatı bulurlar. Çünkü genel anlamda gönderme, yazar okumalarının eserin arka planına yansımaları şeklinde olur. İsmail Güzelsoy’un romanlarında çeşitli yazarlara, eserlere, olay ve durumlara göndermede bulunduğu görülür.

Ruh Hastası adlı romanda yazar, çeşitli yazar ve eserlerin adlarını anarak ya da çağrıştırmakla göndermede bulunur. Yazar, anlatının bütün kahramanlarının isimlerini Türk sinemasının tanınmış isimlerinden seçerek Türk sinemasıyla açık metinlerarası ilişki sağlar. Anlatıda Edgar Allan Poe’ya ait olan ilk dedektiflik öyküsü *Morgue Sokağı Cinayeti*’ne göndermede bulunulur. Bir gazeteci olan Kürşat’ın hâl hareketinden düşüncelerini okuyan Burhan adlı karakter, Kürşat’a düşünceleri okumadaki sırrının okuduğu *Morgue Sokağı Cinayeti* adlı romanda saklı olduğunu belirtir. Poe’nun öyküsünde Dupin adlı karakter, Paris’te iki kadının vahşice öldürüldüğü cinayetin sırrını sezgileriyle çözer. Yazar, Dupin’in bu cinayeti çözmesi üzerinden romana gönderme yapar.

Sincap romanında Güzelsoy, başka eserlere, yazarlara, şairlere açık ve kapalı göndermelerde bulunur. Anlatıda *1001 Roman Dergisi*’ne ve söz konusu dergide yer alan Fantoma ve Diana karakterlerine göndermede bulunulur: “Araç gereci biraz olsun tanıdığımı inandığım bir gece, masanın üzerindeki 1001 Roman Dergisi’ndeki Fantoma karakterlerinden esinlenerek, kendi aklımdaki hikâyeyi bakır gravür olarak işlemeye karar verdim” (Güzelsoy, 2017: 144). Sincap adlı karakter anlatıda, paraların kopyalarını yapmaya çalışan bir kalpazandır. Matbaada baskı işleriyle uğraşırken okuduğu dergiden esinlenerek gravür baskılar yapar. Anlatıcı, bu

vesileyle dergiye ve söz konusu karakterlerine gönderme yapar. *Fantoma* çizgi roman serisi 1940'lardan itibaren *1001 Roman Dergisi*'nde yayımlanmaya başlamıştır. *Fantoma* ve *Mandrake*'nin yaratıcısı Lee Falk'tır. Anlatıda çeşitli çizgi romanlara gönderme yapılmaya devam edilmiştir: "Geceler boyunca *Fantoma*, *Tarzan*, *Mandreke*, *Dehşet Mecmuası* gibi çizgi romanların eksik sayfalarını çiziyor gündüzleri de evimi onarıyordum" (Güzelsoy, 2017: 146). Bütün bu göndermeler, romanın metinlerarası izler taşıdığını gösteren açık işaretlerdir.

Anlatıda göndermede bulunulan hususlardan birisi de İslam tarihinde önemli bir yere sahip olan Kerbela Olayı'dır. "Ehlisünnet hacılar için Kerbela vakasını çiziyor, bu ihtiyarlardan birini Kerbela Şehitlerinin hemen gerisinde, bir tepenin üzerine oturtuyordum. Adamlar gerçekten de bir zamanlar, aziz canların hunharca katledildiği yerde bulunduklarına inanıyor gibiydiler" (2017: 147). Sincap matbaada çalışırken çizgi romanları baskı gravürlerine işlemenin yanı sıra bu tür önemli olay ve durumları da gravürlere işler. Kerbela Olayı'nı o kadar gerçekçi işler ki çevresindekiler o günleri görmüş gibi hissederler.

Zengin sinema birikimini romanına aktaran İsmail Güzelsoy, pek çok filme ve oyuncuya göndermede bulunur. "Sinema tutkusunu bildiğim için Süreyya'yı aktör ve aktris figürleriyle süslenmiş bir hayal bahçesine hapsettim. Yol boyu onu Gary Grant'dan tut ta Errol Flynn'a, Ayhan Işık'a Eşref Kolçak'a kadar bütün önemli aktörlerle resmettim" (Güzelsoy, 2017: 203). Yazar, bu türden ifadelerle anlatıda sinema filmleriyle metinlerarası ilişkiler kurarak çeşitli filmlere göndermelerde bulunur. "*Sapık* filmindeki Anthony Perkins gibi belki de o da karısını bir koltuğa oturtmuş, fısıldayarak ona çeşitli masallar anlatıyordu. Ya da *Viridiana* filmindeki Fernando Rey gibi, ölen karısının elbiselerini giyiyordu" (2017: 66). Böylece yazar, kendi romanındaki karakterlerin hâl ve tavırlarını filmlerdeki sahnelerle ilişkilendirerek/ özdeşleştirerek metinlerarası ilişki sağlar. Yazar filmlerden sahneleri anlatıya taşımaya devam ederek sinemayla yoğun bir metinlerarası ilişki kurar:

Süreyya buğuyla kaplı pencereden yansıyan silik görüntüsünü Jeanne Moreau'ya benzetti. Tıpkı onun *Matahari* filminde, beyaz kâğıda gizli mürekkeple yazılmış şifreli mesajı okuduğu andaki gibi dalgın, kuşkulu ve merakla bakıyordu (2017: 154).

Masanın üzerindeki klişelerden birini ters çevirip oracıkta rujunu sürdü. Silvia Pinal'in *Viridiana* filminde ağlayarak sahneye baktığı sahneydi bu (2017: 224).

Rukas adlı roman da, metinlerarası düzlemde çeşitli göndermeler içermektedir. Anlatının başkişisi Rukas, Tufan adlı komiser ile anlaşmazlığa düşen ve Tufan'ın işine engel olduğu için öldürülen Salih hakkında Kavak'ta bilgi toplamaya çalışır. Rukas, Kavak'ın sakinlerinden olan Sibel ile sohbetinde, hakkında bilgiler istediği Salih ile ilgili bildiklerini kendisi de anlatınca aklına Sherlock Holmes adlı dedektif romanlarında yer alan Scotland Yard teşkilatı gelir: “Buyur işte, sen benden benim senden öğrendiğimden daha fazlasını öğrendin bile. Belki de bu yüzden Türkler hiçbir zaman bir Scotland Yard tiplemesi üretememiştir. Düşünsene dedektif zanlıyı sorgularken ona bütün sırlarını verirmiş” (Güzelsoy, 2006: 24). Rukas böylece Sibel'i konuşturup Salih hakkında bilgi edinmek isterken Salih hakkında kendi bildiklerinin hepsini anlatır.

Salih'in kızı Lidya ile görüşmeye giden Rukas'a kızı İstanbul'da yalnızlık çektiğini şöyle ifade eder: “Gereta Garbo'nun, Agatha Christie'nin hayaletiyle beraber kız kıza uyuyoruz” (2006: 155). Böylece anlatıda bu yazarların adı anılır, açık göndermede bulunulur. Yine Salih'in sırlarının peşine düşen Rukas'la beraber Tufan'ın Harun adlı bir adamı da kendini gizleyerek Kavak'a gelir. Kavak'ta Rukas'ın adamı gibi görünür, halkı ve Rukas'ı kandırır. Harun'un hain olduğu ortaya çıktığında Harun onlara şöyle der: “Beni buralı bir genç zannettin. Yaşımdan dolayı da hain olma ihtimalim yoktu. Dolayısıyla güvenip ayak işlerini yaptırabilir, bana Dr. Watson rolü biçebilirdin kolaylıkla” (2006: 139). Böylece yazar, Arthur Conan Doyle'un ünlü Sherlock Holmes hikâyelerinde yer alan Watson karakterine göndermede bulunur. Watson, Sherlock'un yardımcısı ve kimi zaman ev arkadaşıdır. Anlatıcı başka anlatılardaki karakterlerin özelliklerini kendi romanına taşıyarak açık metinlerarası ilişki sağlar.

Rukas adlı romanda, Simurg efsanesine de göndermede bulunulur. Simurg, “Kafdağı'nda yaşadığı varsayılan, tüyleri renkli, yüzü insana benzer, asla yere konmayıp daima yükseklerde uçan ve kendisinde her kuşta bir alamet bulunduran, adı ve kendi yok bir kuştur” (Pala, 1995: 38). Efsaneye göre Zümrüd-ü Anka bilgi ağacının dallarında yaşar ve her şeyi bilirmiş. Kuşlar Simurg'u hep hayal eder ve bir gün kendilerini kurtaracağına inanırlarmış. Kuşların hepsi birleşip onu görmek üzere yola çıkmaya karar vermişlerdir. Yolda birçok kuş sürüden kopmuştur. Kafdağı'na

ulaştıklarında geriye sadece otuz kuş kalmış ve öğrenmişler ki Simurg otuz kuş demekmiş. Otuz kuş anlar ki aradıkları kendileridir ve gerçek yolculuk kendilerine yapılan yolculuktur. İsmail Güzelsoy'un romanında da Salih'e ait bir hikâye anlatılır ve bu hikâye üzerinden bu efsaneye gönderme yapılır. Salih'e komutanı tarafından zor bir görev verilir. Çok değerli bir hazineyi Suriye sınırından geçirerek konsolosluga ulaştıracaktır. Değerli hazine dediği önemi olmayan bir kitaptır aslında. Komutanın amacı Salih'i sınamaktır. Salih, beş ay süren türlü tehlikelerle dolu meşakkatli bir yolculuğun ardından konsolosluga varır. Emaneti konsolosa teslim eder; fakat konsolos emaneti ateşe atar. Aslında sınanarak değerli hazine diye gönderilen Salih'in kendisidir: "İlk evvela o getirdiğin şey hazine falan değil Cumhuriyet öncesinden kalma Elvia-i Selase'nin iltizam defteridir; beş para etmeyen bir şey. Komutanından istediğim hazine sendin!" (2006: 52). Anlatıda, öldürülen Salih adlı karakterin değerini ifade etmek için bu efsaneye kapalı göndermede bulunulur. Böylece yazar, Simurg efsanesiyle metinlerarası ilişki sağlar.

Anlatıda bir diğer gönderme, yazarın ilk romanı olan *Ruh Hastası*'nın karakterlerinden Selim Özkul'a yapılır. Rukas, ölen eşini parçalara ayırarak belirli yerlere bırakır. Bu parçaların kime ait olduğuna dair Kavak'ta söylentiler çıkar. "Tam o aralar ortadan kaybolan romancı Selim Özkul'u linç ederek öldürdüğümüz söyleniyordu. Bu kadavra parçaları ona aitmiş" (Güzelsoy, 2006: 125). Gerçekte Selim Özkul diye bir romancı olmayıp soyadı ile de Yeşilçam sinemasına gönderme yapılır. Aynı zamanda bu romancının kurgusalılığına işaret edilir. Böylece yazar kendi romanına gönderme yapar. Yine anlatıda Sincap diye bir kalpazanın hikâyesi anlatılır. Sincap, eskiden Sovyet Rusya'da para basma işinde çalışmış olup Türkiye'de de sahte para basmaktadır. Bu karakter, yazarın *Sincap* adlı romanının da önemli karakterlerinden biridir: "Tek parti zamanında Sincap diye bir adam vardı. Fırlamanın önde gideni... Rivayete göre bu herif, komünistlikten önce Rus Merkez Bankası'nda klişe ustası olarak çalışmış" (2006: 44). Böylece yazar, *Sincap* adlı romanına gönderme yaparak kendi romanlarıyla metinlerarası ilişki sağlar.

İyi Yolculuklar romanında çeşitli olay, durum ve kişilere göndermeler vardır. Anlatıda romanın başkışisi Yılmaz, sevgilisi Zeynep'in izini aramaktadır. Gittiği para koleksiyoncusunda gerçeğe çok yakın sahte bir para görür. Yazar, bu para üzerinden

Sincap adlı kendi romanına gönderme yapar. “Devlet baskısı değil, kalpazan işi...! *Sincap*’ın en iyi taklididir bu. Dedi” (Güzelsoy, 2007: 57). *Sincap*, yazarın *Sincap* adlı romanın karakterlerinden biridir. Yazar, böylece bu romanın üçlemesinden biri olan *Sincap* adlı kitabına gönderme yapar.

İsmail Güzelsoy, metnin başkışisi Yılmaz üzerinden, kahramanı Kızılmaske olup 1936’da Lee Falk tarafından oluşturulan çizgi roman serisinin karakteri Fantom’a göndermede bulunur. Fantom, çizgi roman dünyasının ilk özel kostümlü kahramanı olarak bilinir. Anlatıda yolda bir köpekle karşılaşan ve onunla haşır neşir olan Yılmaz, kendisini Fantom ile özdeşleştirir, yanındaki köpeği de Fantom’un köpeği Şeytan’a benzetir hatta ona Şeytan diye seslenir: “Böylece Fantom’un ve kurt köpeğinin kentlerdeki o ihtişamlı görüntüsüne benzeyeceklerdi birlikte. İki sokak sapağını geçinceye kadar Fantom’un yanındaki köpeğin adını hatırlamaya çalıştı” (2007: 108). Sevgilisi Zeynep’i de Fantom’un sevgilisi Diana’ya benzeten Yılmaz, adaleti sağlama ve kahramanlık manasında da kendini Fantom gibi düşünür. Yazar, böylece çizgi roman serisi Fantoma ile açık bir metinlerarası ilişki kurar.

Romanda, başkışi Yılmaz’ın küçüklük anılarından birisi anlatıya taşınır. Yılmaz, kuzenleriyle birlikte bahçelerden meyve çalar. Bahçe sahibine yakalanmamak için hızla koşarak ondan önce bir köprüyü geçmeleri ve köprüyü kaldırmaları gerekmektedir. Bu köprünün adının Kronos Köprüsü olduğunu ifade eder. Yazar, yakalanmadan bu köprüye ulaşmadaki hızlılık ve zamanlamanın önemini ifade etmek için Kronos’a göndermede bulunur. Aynı zamanda anlatı, ‘Kronos²⁰ Köprüsü’ ve ‘Kronos Labirenti’ olmak üzere iki ana bölümden oluşur. Yazar, bu bölüm adları ile de Yunan Mitolojisine göndermede bulunur.

Romanın başkışisi Yılmaz, kaybettiği sevgilisi Zeynep’i bulmaya çalışır. Kitap aralarındaki notlardan, gizli şifrelerden ona ulaşmaya çalışır. Belli bir yerden sonra sıkılmaya başlar ve bu çetrefil durumu Binbir Gece Masalları’na benzeterek Binbir Gece Masalları’na göndermede bulunur. “*Binbir Gece Masallarını* düşündü. Zeynep bunlardan etkilenerек mi böyle yavan bir dümene ihtiyaç duymuştu” (Güzelsoy,

²⁰ Kronos, Yunan Mitolojisinde gökyüzü tanrısı Uranos ile yeryüzü tanrıçası Gaia’nın en küçük oğludur. Kronos Titanlar soyundandır ve babası Uranos’u erkeklikten yoksun etmekle birinci kuşak tanrıların egemenliğine son verip, ikinci kuşağı başa getirmiştir (Erhat, 1993: 182).

2007: 154). Yazar, Birbir Gece Masalları'nın birbirine bağlı, iç içe geçmiş, karmaşık yapısıyla sevgilisi Zeynep'i arayışı arasında bu şekilde benzerlik kurar. Nitekim Yılmaz, bir sohbetlerinde Zeynep'e şöyle der: "Ondan değil, hayatımı bir bulmacaya çeviriyorsun. Seninle birlikteyken her zaman *Binbir Gece Masalları*'yla Cary Grand filmleri arasında bir yerlerde kaybediyorum kendimi" (2007: 168). Burada da hem Binbir Gece Masalları'nın karmaşıklığına ve merak uyandıran yönüne hem de Cary Grand filmlerinin polisiye izleğine göndermede bulunur. Hayatımı bulmacaya çevirdin demesiyle hem masalların hem bu filmlerin karmaşık yapısına gönderme yapar. Yazar, aynı zaman Cary Grand filmlerine açık göndermede bulunarak metinlerarası ilişki kurar. Yılmaz, sevgilisi Zeynep'in izini bir örgütün içinde bulur. Onun arkadaşına tepki gösterirken âdeta filmlerden ödünçlenen bir hayat tarzı içerisine girmesini sorgular: "Onu bulmak için Şükran Teyze'ye söz verdim. O burada a la Turca bir James Bond filmi çevirirken, gariban annesi acıyla onu sokaklarda arıyor" (2007: 176). Zeynep'in ortadan kaybolması ve ona ulaşılması için gizli şifreli mesajlar bırakmasıyla James Bond filmleri arasında metinlerarasılık bağlamında bir bağlantı kurulur.

Anlatıda, Ahmet Rasim, Dostoyevski, Oğuz Atay ve Sait Faik gibi ünlü yazarların adları da anılarak açık göndermede bulunulur. "Küçük münakaşaysa Ahmet Rasim filan okurdu. Eğer birbirimizi çok hırpalamışsak Dostoyevski, Oğuz Atay okurdu. Farkı anladın değil mi?" (2007: 202). Böylece Yılmaz'ın sevgilisi Zeynep'le aralarındaki tartışmaların dozu üzerinden bu yazarların eserlerine gönderme yapılır. Tartışmanın şiddetine göre okudukları eserlerin farklı olduğunun belirtilmesi, söz konusu yazarların eserlerindeki derinlik ve anlatım tarzı ile ilgilidir.

İsmail Güzelsoy, anlatının kahramanlarından Withold'un yaşadığı aşkı tarif etmek için Mecnun ve Juliet'in adını anarak Fuzuli'nin *Leyla ve Mecnun* ile Shakespeare'nin *Romeo ve Juliet* adlı eserine açık göndermede bulunur. "Bir İngiliz kadına tutulup buralara düştüm, Mecnun ve Juliet Meseli diyelim istersen!" (2007: 288). Withold, aşkını bu benzetmeyle betimlerken kendisini Müslüman âşık Mecnun, sevdiği kadını ise İngiliz karakter Juliet ile özdeşleştirerek bir nevi karakter değişmesi yapar.

Anlatıcı, dedesine ait olduğunu ifade ettiği bir hatıratan bölümler romana dâhil eder. Bazı bölümleri romana taşırken anlatımın Joseph Conrad romanları gibi olduğunu ifade eder:

Şahane doğa tasvirleri, ağaçların, derelerin uzaktan gördüğü insan silüetlerinin ona düşündürtükleri, ılık gecelerde konakladığı vadi yamaçlarındaki metruk evler, günlerce insan görmeden yürümesi, açlık, korku dolu geceler tam bir Joseph Conrad romanı gibi anlatılmış. Bizi ilgilendiren onun yaptığı yolculuk değil kayboluş macerasıdır (2007: 374).

Yazar, böylece Joseph Conrad'ın eserlerine açık göndermede bulunarak metinlerarası ilişki kurar. Bu gönderme, aynı zamanda anlatımı konu olarak destekler, güçlendirir. Çünkü anlatıda Withold'un günler süren yolculuğu anlatılır.

*Değil Efendi'nin Renk ve Korku Meselleri'*nde Güzelsoy başka eserlere, yazarlara, şairlere açık ve kapalı göndermelerde bulunur. Romanda oldukça fazla metinlerarası göndermeye rastlamak mümkündür. Bu anlamda roman, tam manasıyla metinlerarası bir düzlemde kurgulanmıştır denilebilir. Yazar, anlatıda başka eserlerden söz ettiği gibi kimi zaman kendi eserlerinden de söz eder.

Anlatıda, kurgudaki olayları ve gelişmeleri destekleyici bir şekilde çeşitli yazar adları ve eserleri zikredilir. Kurgusal bir yazar olarak anlatıda yer alan İskender Sof'un, Orhan Kemal'le yaptığı sohbetten bir cümle aktararak açık göndermede bulunulur. "Onun için aynı fıkraya iki kez gülmeyiz, onun için aynı dehşetli romanı ikinci kez okuyunca bize basit gelir diye açıklamıştı bu durumu Orhan Kemal'e" (Güzelsoy, 2010: 45). Anlatıcı, bu göndermeyle kurgusal karakterini gerçek düzleme taşımaya çalışmıştır. Anlatının çeşitli yerlerinde Sâdi Şirazi ve eseri *Bostan ve Gülistan*, Ömer Hayyam ve rubaileri, Firdevsi, Karacaoğlan, Hoca Nasreddin çeşitli şekillerde zikredilir. "Annem Tebrizliydi. Türkçesi kıttı, önceleri onunla konuşarak başladım ama ileriki senelerde dedem ile Firdevsi, Sadi ve Hayyam çalıştık" (2010: 149) cümleleriyle İran edebiyatının önde gelen şair ve yazarlarına göndermede bulunur.

Anlatıda bir yazar olan İskender Sof trenle Iğdır'a gelir. Burada yaşayan Ninno adlı kişi, çeşitli kitaplar okuyan ve onlardan etkilenerik kahramanlarına özenen âdeta Donkişotvari bir karakter olarak anlatıda yer alır. Okuduğu çizgi romandan sonra vampir olmaya karar veren Ninno'yu İskender Sof fark eder ve bu durumu Sincap'a

söyler. Sincap ve İskender Ninno'nun kaldığı yere giderek Ninno'nun okuduğu ve etkilendiği bu kitapları gözden geçirirler. Kitaplıktaki bu kitaplar anlatıda zikredilerek gönderme yapılır:

Cervantes'in daha önce hiç görmediği bir öykü kitabını inceledi, JackLondon'ın ve Balzac'ın romanlarını-içinde bir şey aramışçasına- parmaklarıyla taradı ve sonunda sandığın yanındaki bir meyve kasasına dizili çizgi romanları gördü. İki sıra halinde yığılmış olan ince fasiküllerin en üstünde bulunan Dehşet Mecmuası'nı aldı, içini açmaya gerek duymadan boş bir rafa koydu. Bunun hemen altında, Tam Macera Serisinden bir Zagor cildini de ayırdıktan sonra dükkânın ön bölümüne geldi (Güzelsoy, 2010: 201).

Sincap, kitaplıkta gördüğü kitap ve dergilerden hareketle Ninno adlı karakterin neden milleti ısırmaya çalıştığını anlar. Okuduklarından etkilenen Ninno vampir hikâyelerine özenerek milleti ısırmaya başlamıştır. Aynı zamanda Ninno'nun kitaplığındaki bu eserler doğrudan anılarak açık göndermede bulunulur.

Ninno, Fantoma adlı çizgi romanı da okuyup onun karakterlerine özenir. “Biliyorsun aylarca Fantoma olarak gezinip durdu ortalıkta. Sarı bir de köpeği vardı. Zavallı hayvanı helak etti oradan oraya koşturmaktan. Hayvan ne halde sahi?” (Güzelsoy, 2010: 121) *Fantoma*, kahramanı Kızılmaske olan çizgi roman serisidir. Kızılmaske'nin “Şeytan” adlı bir köpeği vardır. Ninno da kendine sarı bir köpek bulur. Yazar, bu şekilde Fantoma'yla açık metinlerarası ilişki sağlar.

Değil Efendi'nin Renk ve Korku Meselleri'nde, Sabahattin Ali'nin sınırı geçmeye çalışırken vurularak öldürülmesine de göndermede bulunulur. “Bir sonraki aşamada, ‘Gel senin sınırdan geçmene yardımcı olayım’ diyecek ve kürek kemiklerinin arasına iki kurşun yerleştirecekti. Sabahattin Ali'yi ve diğerlerini, kederli bir korkuyla hatırladı” (2010: 157). Anlatıda yazdıklarından dolayı yargılanmaktan korkan İskender Sof sınırı geçip kaçmak istemektedir. Peşinde ajanlar vardır. Yazar, bu şekilde anlatıda yer alan İskender Sof adlı karakterin sınır dışına kaçmak istemesi ile Sabahattin Ali'nin hayat öyküsü arasında özdeşlik ilişkisi kurar. Bilindiği gibi Sabahattin Ali, sınırı geçmek isterken vurularak öldürülmüştür.

Yazar, dinsel bir içeriği olan Nuh'un Gemisi'ne göndermede bulunur ve böylelikle tufan olayı hatırlatılır. Kıssaya göre Hz. Nuh, Allah'ın emriyle bir gemi yapar ve Allah'a inanlarla birlikte her canlıdan bir çift olacak şekilde bu gemiye yerleştirir. Dahasonra tufan gerçekleşir ve gemidekiler kurtulur. Anlatıda, Hz.

Nuh'un hikâyesine gönderme yapılır. “Bence insanlar Nuh’un hikâyesine inananlar ve inanmayanlar şeklinde ikiye ayrılır. Nuh’un izinden gidenler ve gitmeyenler. Eğer Nuh’a dair anlatılanlara inanmıyorsanız bir tufan geçecektir üzerinizden. Ağır ve kahreden bir tufan, anlıyor musunuz? Sonra inanacaksınız ama geç olacak” (Güzelsoy, 2010: 82). Anlatıda Adalet adındaki karakter, turist olarak Iğdır’a gelir ve Ağrı Dağı’na tırmanıp Nuh Tufanı’nı araştırmak ister. Anlatıcı, bu vesileyle anlatının çeşitli yerlerinde Nuh Tufanı’ndan bahsederek kıssaya göndermede bulunur.

Anlatıda, *Binbir Gece Masalları*’na kapalı bir göndermede bulunulur. “Masal dediğin eninde sonunda biter. En uzun bin bir gece sürmüş. Üç sene göz açıp kapayıncaya kadar geçer” (2010: 64). Masala göre; Çin-Hint diyarında hüküm süren Şehriyar, karısı tarafından aldatılır. Bunu hazmedemeyen Şehriyar, intikam almak için her gün başka bir kızla evlenip ertesi gün de evlendiği kızı idam ettirir. Bu durum uzun süre bu şekilde devam eder. Günlerden bir gün sıra kendi vezirinin güzel, bilgili ve akıllı kızı Şehrazat’a gelir. Şehrazat, Şehriyâr’la yalnız kalmadan önce Dünyazat (Şehrazat’ın kız kardeşi), hükümdardan Şehrazat’ın masal anlatmasını ister. Şehriyar, Şehrazat’ın masal anlatmasına izin verir. Şehrazat, bütün gece masal anlatır ve bu her gece böyle devam eder. Böylelikle Şehrazat, idam edilmekten masal anlatarak kurtulur. Güzelsoy’un romanında da Ahund adlı karakterin oğlu hapse girer. Onu teselli etmek ve zamanın çabuk geçeceğini ima etmek için bu gönderme yapılır.

İsmail Güzelsoy, Mevlana’nın şu sözünü anlatıya dâhil eder ama sözün Mevlana’ya ait olduğunu belirtmez: “Ben size hiçbir şey görüldüğü gibi değildir, diyorum” (Güzelsoy, 2010: 135). Yazar, bu söz üzerinden anlatının kapalı mesajlar içerdiğini ima eder. Nitekim “Ama sizin göremeyeceğiniz şeyler de vardır hikâyemin içinde” (2010: 135) ifadeleriyle dünyadaki her şeyin aslında başka bir şey olduğunu ifade eder. Bu göndermeyle gören gözler için anlatının saklı mesajlar içerdiğini belirtir. Okuru, her gördüğüne inanmaması yönünde uyarır.

Yazar, *Değil Efendi’nin Renk ve Korku Meselleri’nde Sincap* adlı romanını anlatıda doğrudan anarak göndermede bulunur. “*Sincap* isimli kitabımızı yayımladıktan birkaç ay sonra bizimle temasa geçen Yamalak Bey...” (2010: 309) ifadesinde olduğu gibi kendi kitapları arasında da metinlerarası ilişki kurar. Yazar,

anlatıda Değil Efendi adlı kurgu bir meddah oluşturur ve anlatıyı onun dilinden aktarır. Yazdıklarının Değil Efendi adlı kurgu meddahın anlattıklarından meydana geldiğini ifade eder. Yazar *Sincap* adlı romanına da bu şekilde göndermede bulunarak onun da bu kurgu meddahın anlattığı hikâyelerden oluştuğunu dile getirir. Romanın karakterlerinden İskender Sof, Sincap, Ninno ve Ahund’a *Sincap* adlı romanında da yer veren yazar, kendi metinleri arasında geçiş sağlar. Bu kişiler, birbirlerinin devamı niteliğindeki anlatılarda yer alırlar. Umberto Eco’ya göre kurmaca karakterler bir metinden ötekine göç edebildiklerinde, gerçek dünyada yurttaşlık hakkı elde etmiş ve onları yaratan anlatıdan bağımsız hale gelmiş olurlar (2015: 162). Güzelsoy da daha önce yazmış olduğu *Sincap* adlı romanının karakterlerine bu romanında da yer vererek kendi eserleriyle metinlerarası bir ilişki kurarak okurun gerçeklik algısını harekete geçirir. Nitekim “Kurmaca karakterleri ciddiye almak, metinlerarası bir anlatı da yaratır; böyle bir anlatıda, bir başka romandaki bir karakterin bir romana ya da bir oyuna girişi, neredeyse bir gerçeklik işareti işlevi görmektedir” (Eco, 2015: 162). Yazar, böylece kendi eserine güçlü bir göndermede bulunarak metinlerarası bir anlatı meydana getirir.

Kitabın bir bölümünde geçen “Tebdil kıyafet gezen IV.Murad haline gelip içki içenlere saldırıp durmuştu” (2010: 122) cümlesiyle Osmanlı padişahlarından IV. Murad’ın sigara ve içki yasağına değinen yazar, tarihsel bir gerçekliği anımsatır. Zira IV. Murad, 1630’ların başındaki büyük İstanbul yangınından sonra tütün ve kahveyi yasaklamıştır. Tütünle kendisi tebdil-i kıyafet gezerek mücadele eden padişahın bu hususta ağır cezalar getirdiği bilinir.

Çıt Yok romanında, metinlerarasılık bağlamında çeşitli göndermeler yer alır. Romanın başkışisi Sohrap, Konsolos ile sohbet eder. Bu sohbette İran edebiyatının önde gelen şairlerinden Firdevsi ve Sâ’dî’ye açık gönderme yapılır: “Karımı nasıl bir tutkuyla sevdiğimi, onun uzun seneler önce felç geçirip yatağa mahkûm kalışının beni nasıl kahrettiğini, her fırsat bulduğumda zavallı kadının başucunda oturup ona Firdevsi ve Sâ’dî okuduğumu bilen tek insansınız. *Gülistan*’ın sayfaları gözyaşlarımla ıslanıp şişmiştir” (Güzelsoy, 2017: 44). Anlatıda Sohrap’ın torunu olan İskender, dedesinden kendisine Sadi’den bir mesel okumasını ister. Yine İskender göz göze geldiği bir adamı Sadi’nin kitaplarında yer alan minyatürlerdeki

adamlara benzetir. “Etli parmakları, derin deniz rengi gözleri, ağır hareketleriyle onu Sadi’nin *Bostan*’ında²¹ yer alan minyatürlerdeki bilge adamlara benzetti” (2017: 173). Yazar, böylece İran edebiyatıyla metinlerarası ilişki kurar. Ayrıca anlatının başkışısı Sohrap’ın adı üzerinden İran mitolojisine göndermede bulunulur. Rüstem ve Sohrap’ın hikâyesi Firdevsi’ye ait İran edebiyatının en büyük eserlerinden biri olan *Şehname*’de geçer. İran Mitolojisinde, babanın oğlu öldürmesi konulu bir efsane olarak yer edinir. Ancak bu hikâye ile anlatının içeriği arasında konusal bir bağlantı yoktur.

Saf adlı romanda metinlerarası bağlamda mitolojik göndermeler yapılmıştır: “Yerde Erlik, gökte Ülgen rüyalarını ve gökte gidiş gelişini kutlu kılsın” (Güzelsoy, 2013: 15). Yazar bu şekilde Türk ve Altay mitolojisinde kötülük yapan tanrı ruhuna gönderme yapar. Türk mitolojisine göre, Erlik²² kötülüğü simgeleyen bir tanrı ruhudur aslında.

Anlatıda dini metinlerde yer alan Mehdi ve Deccal’in adları anılarak açık göndermede bulunulur. “Deccal’in indiği bir dünyada, Mehdi’den bir alamet bekliyorlardı. Tanrının sesini, tamam, bu kadar yeter dediğini duymayı umarak bakıyorlardı bana. Onun yerine şefaât gönderdiğinin ya da bu âleme ve acıya son verdiğinin muştusunu duymak için dinliyorlardı beni” (Güzelsoy, 2013: 188). Deccal, dini inanışlara göre kıyamete yakın bir zamanda ortaya çıkacak olan yalancı ve kötü yaratılışlı kimse olarak bilinir (TDK, 2005: 481). Mehdi ise Müslümanlar arasında ahir zamanda geleceğine inanılan kurtarıcı kişidir. Dolayısıyla romanda Deccal ve Mehdi üzerinden iyilik ve kötülük olgularına göndermede bulunulur.

Romanda değinilen hususlardan birisi de Ki adlı Çinli bir mühendis ve oyuncak ustasının çalışmalarıdır. Ki’nin yarı oyuncak yarı insan otomatlar yaptığı ifade edilir:

“İnsan ile makineyi birleştirebilen bir adammış. Öyle aletler yaparmış ki, güya makinenin bir kısmı karmaşık çarklardan, tuhaf sesler çıkaran çıkıklardan, makaralardan, zembereklerden, ısıldayıp sönen garip nesnelerden oluşurken geri

²¹“*Bostan* Şirâz’lı Şeyh Sâdî’nin(ö.1292) küçük hikâyelerinden oluşan ahlakî-didaktik mesnevisidir” (Pala, 1995: 93).

²²“ Erlik, Türk Mitolojisi Altay dininde bir tanrı ve Karahan’ın oğlu. İnanca göre yerin altında yaşar. Bütün kötü ruhlar onun idaresindedir” (Larousse, 1988: 329).

kalanı gerçek insan kemiklerinden, kaslardan, damarlardan, beyin ve kalp parçalarından oluşurmuş” (Güzelsoy, 2013: 234).

Bilindiği gibi Mary Shelley’in *Frankenstein* romanında da yapay bir insan karakteri yer alır. Bu yaratık, çeşitli cesetlerden toplanmış parçaların bir araya getirilmesi ve dikilmesinden meydana gelmiştir. Yazar böylece Ki adlı mühendis üzerinden Frankenstein hikâyesine kapalı bir göndermede bulunur.

Değmez romanında yazar, açık ve kapalı birtakım göndermelerde bulunur. Faruk Ferzan adlı başkişi Aras Nehrini geçerken nehrin üstündeki buzlar kırılmış ve suya batmıştır. Buzun altında ölüp ölmediğinin farkına varamaz, içsel ve bedensel bir karmaşa yaşar:

Eğer öldüysem anneciğimi neden göremiyorum? Ruhumuz bir yerde buluşmayacak mıydı? Öldükten sonra görmeyi arzu ettiğim onca göçmüş ruh nerede peki? Sokrates, Homeros, Sadi Şirazi, Edgar allan Poe, Hayyam, Kepler, Mary Shelley, Lord Byron, Mimar Sinan, Karl Marks neredeler? (Güzelsoy, 2015: 27)

Anlatıcı, Faruk Ferzan’ın ruh dünyasında bir şekilde yer edinen ve ölüm kalım savaşı verdiği bir anda aklına gelen bu düşünür ve şairleri anlatıda anarak onlara göndermede bulunur. Roman boyunca Marry Shelley’in *Frankenstein* hikâyesine de gönderme yapılır. Karl Marks’ın düşünceleri de anlatıya Faruk Ferzan aracılığıyla eklenir. Yazar, anlatıda Dostoyevski, James Joyce’un adlarını anarak açık göndermede bulunur. “Dostoyevski’nin, James Joyce’un ve pek çok büyük edebiyatçının en önemli eserlerinin ilk baskılarının tefrika olarak yayımlandığını bilmiyordum tabi” (2015: 160). Yine Sabahattin Ali’nin adı anılarak açık göndermede bulunulur: “Öğleden sonra kalabalık, Galata Köprüsü’nü geçerek Sabahattin Ali’nin çıkardığı dergi de dâhil olmak üzere pek çok kitapçıyı harap etmişti” (2015: 199). Sabahattin Ali’nin Aziz Nesin’le çıkardığı *Marko Paşa* adlı dergide dönemin siyasilerini eleştirdiği bilinir.

Romanda, Fenni Sihirler ve Hileli Aletler adlı bir dükkânı olan ve burada çeşitli sihirbazlık gösterileri yapan Mandreke’ye su yeşili bir araba çarpar. Mandreke kanlar içinde yerde yataarken araba için “Başka bir hikâyeden gelmiş olmalı” (Güzelsoy, 2015: 140) şeklinde bir ifade kullanır. Aslında başka hikâye dediği yazarın *Çıt Yok* romanıdır. Söz konusu romanın başkişisinin, su yeşili

Mercury bir arabası vardır. Böylece yazar, kendi romanına kapalı bir göndermede bulunur. Aynı zamanda Mandereke adıyla Lee Falk'ın oluşturduğu bir çizgi roman karakteri olan sihirbaz Mandrake'yi anar. Mandrake, 1930'larda çeşitli dergilerde yayımlanmış çizgi roman serisidir. Yazar, onun adını anarak göndermede bulunur ve çizgi romanla metinlerarası ilişki sağlanır.

Yazar, “Selman Dermanî'nin Şiraz'daki konağının alt katında yaptıkları garip deneyleri hatırladı” (Güzelsoy, 2015: 167) ifadeleriyle Selman Dermanî adlı gerçekte tıp tarihi literatüründe yer almayan bir tıp bilgininden bahseder Selman Dermanî, yazarın *Gölge* adlı romanında da ünlü bir doktor olarak geçer. Böylece yazar, kendi kitaplarına gizli göndermede bulunduğu gibi kurguladığı karakterleri kendi metinleri içinde hatırlatarak onlara âdeta gerçek bir kimlik inşa eder. Romanda Yakup Ali, Sadere'ye Selman Dermanî hakkında şu şekilde bilgi verir: “İnsan yarattığını söylerler. Nasıl? Dedim. İnsan... Frankenştayn hikâyesinden esinle böyle zırva şeyler söylenir onun hakkında” (Güzelsoy, 2015: 285). Sadere adlı kişinin Faruk Ferzan'ı iyileştirmek amacıyla yaptığı ameliyatlar üzerinden Frankenştayn adlı hikâyeye gönderme yapılır. Faruk Ferzan adlı başkışı, buzlu suyun altında uzun süre kalması sonucu ayaklarında kalıcı hasar oluşmuştur. Anlatıda organ nakilleri yapan Sadere adlı hekim, ölen birinden ona ayak nakli yapar. Ayrıca on iki kişi olan Dosların her birinden kopardığı parmakları Faruk Ferzan'a aktarır. Yazar, adını andığı *Frankenştayn* hikâyesine böylece güçlü bir göndermede bulunur. Romanda tıp tarihi ve gelişimi hakkında önemli bilgiler verilir. Ünlü tıp bilginlerinin adı ve eserleri anılarak göndermede bulunulur: “Dermanî, *Anargioroi*'nin 303 yılında bacak transplantasyonunu anlatıyordu. *Smith Papirüsü*'nden, *Charaka Külliyyatından*, *Corpus Hippocraticum*'dan, *Vagbhata Külliyyatı*'ndan, *El-Razî*'den, *Kitab el-Kânun Fi't Tıbb*'dan, *El Zahravî*'den söz ediyordu” (Güzelsoy, 2015: 309). Yazar, tıp tarihinde önemli bir yere sahip olan bu bilginlerin isimlerine ve eserlerine anlatıda yer vererek anlatının bilimsel yönünü desteklediği gibi kendi kurguladığı bir tıp bilgini olan Dermanî'yi gerçekçi kılmaya çalışır. Yine anlatıda İbn-i Sina'nın *Kanun* adlı kitabının adı anılarak göndermede bulunulur. “Kanun, bir göz boyamaydı yalnızca, İbn Sina'nın gerçek kitabı *Usûl*'dü” (Güzelsoy, 2015: 310). Böylece yazar, tıp dünyasının büyük âlim ve kitaplarına göndermede bulunur. Romanda İsa

peygamberin, ölüleri diriltip hastalıkları iyileştirmesine de tıp bilimi bağlamında gönderme yapılarak peygamberlik mucizeleri tıp ilmine bağlanır. Nitekim “İsa’yı alalım mesela. Esasında iyi eğitim almış, mucizeler yaratan bir tıp adamıydı” (2015: 309) ifadeleriyle Hz. İsa, peygamber olarak değil de bir tıp âlimi olarak gösterilir.

Romanda, tıp tarihine katkı sağlayan ünlü isimlere ve eserlerine yapılan göndermelerin yanı sıra sanatta ve ilimde zirve yapmış kişilerin adları da peş peşe anılarak gönderme yapılır:

Hiç yaşamadan bir ömür harcayıp giden ne çok insan var, hı? Bunların her biri bir Pascal, bir Mozart. Ama bak ne yapıyorlar... Picasco’nun bir tablosunun keyfini çıkaramadan, büyük ihtimalle hiç âşık olamadan göçüp gidecek bu âlemde (2015: 184).

Anlatıda Faruk Ferzan adlı başkişinin yazdığı kitap üzerinden yazarın kendi kitabı *Çıt Yok*’a da gönderme yapılır. Ferzan, sevgilisi Pervin’e kitabın fazla uzadığını ve bitirmeye karar verdiğini ifade edince Pervin, ona şunları söyler: “Hiç de lüzumsuz uzamadı, gayet iyi gidiyor, heyecanı had safhada. İşyerinde kızlar bayılıyor bu hikâyeye. Hele şu su yeşili Mercury araba takıntısı olan adam, adı neydi... Ha, evet Sohrap’a âşıklar” (2015: 217). Aslında su yeşili Mercury arabası olan Sohrap, Güzelsoy’un *Çıt Yok* adlı romanının başkişisidir. Yazar, böylece kendi romanına kapalı bir göndermede bulunur. Yazar, yine *Değil Efendi’nin Renk ve Korku Meselleri* adlı kitabının anlatıcısı Değil Efendi’yi kurguya figüratif de olsa dâhil ederek göndermede bulunur. “Arada bir Meddah Değil Efendi uğrar, bizde birkaç gün konaklar, dünyada olan bitenden haberdar ederdi” (2015: 247). Aynı zamanda yazar Sincap, Ninno, Merdali ve Süreyya adlı diğer romanlarında yer alan karakterlere bu kitabında da yer verir ve böylece kendi kitaplarına göndermede bulunarak metinlerarası ilişki kurar.

Saf adlı romanda *Değmez* romanında olduğu gibi geniş bir tıp bilgisine yer verilir. Çeşitli şekillerde tıp ilmini öğrenen ve organ nakilleri yapan Sadere’nin yetişme sürecinde okuduğu kitaplar anlatıda zikredilir: “Konak sahibinin bize tahsis ettiği, kasabanın girişindeki geniş kulübede, sabaha kadar Kosta İbn Luka, Taberi ve İbn-i Sina okuyordum” (2015: 273). Yazar, bu ünlü tıp âlimlerini anarak göndermede bulunur. Roman, boyunca yapılan bu göndermelerle anlatım güçlendirilip pekiştirilir.

Romanda Sadere adlı karakterin yol arkadaşı Usta, İran edebiyatının ünlü şairlerini okur. Usta, yazdıklarından bir divan oluşturur ve bu divanda yer alan eserleri sile sile tek bir beyte hatta bir tek kelimeye dönüştürür. Yazdığını ölmeden önce Sadere'ye verir ve Hâfız'ın kabrine götürmesini ister. Kabre götürüp açtığında ustasının yazılan her şeyi sildiğini ve tek bir kelimenin, Değmez'in, kaldığını görür. Bundan yola çıkarak yazarın kendi kitabına gönderme yaptığı söylenebilir. “Daha bıyıkları yeni terlediği çağda, önceleri Firdevsî, ardından da Hâfız okumuş ve çok etkilenmiş Usta. İlk zamanlar Hâfız'ın şiirlerini taklit eden şeyler yazarmış sonra da Firdevsî'ninkileri” (Güzelsoy, 2015: 275). Yazar, böylece Hâfız ve Fîrdevsî'nin adlarını anarak onlara gönderme yapar.

Gölgeromanında da çeşitli eser, yazar ve ünlü bilginlere yapılan göndermelerle gerçek ile kurmaca harmanlanmıştır. Söz gelimi, *Mesnevi* adlı eseri zikredilerek Mevlana'ya atıfta bulunulur. Anlatıda, padişah, Tahsin Hilmi Efendi adlı müneccimden veziriazamının yapılacak bir sefere şahsen katılmasının doğru olup olmayacağı yönünde bilgi almak ister. Müneccim, böyle önemli bir görev karşısında zorda kalınca, tefe'ül etmesi için zaman ister. Nitekim “Bir akşam tefeül etmiş ama iki günlük uykusuzluğunun sonunda onu da yanlış yapmış ve bunu sonradan fark etmişti. Mesnevi'den açtığı rastgele sayfadaki üstten üçüncü satırı okuması gerekirken dördüncü satırı okumuş, “Ateş oldum” dizesini bulmuştu” (Güzelsoy, 2016: 156). Anlatıcı, müneccimin bu şekilde çok zor durumda kalıp Mevlana'nın *Mesnevi* adlı eserine başvurması üzerinden Mesnevi'nin adını anar. Böylece açık göndermede bulunarak metinlerarası ilişki kurar.

Anlatıda, Osmanlı'nın son döneminde sergilenen çeşitli seyirlik oyunlarından da bahsedilerek; tiyatroyla beraber ortaoyunu, gölge oyunu ve meddahan sahnelerinin yaygın şekilde faaliyet gösterdiği belirtilir. Camilerin mahyaları arasında gerilen ipler üzerinde oynanan, kalabalık gruplar tarafından izlenen seyirlik oyunlar Osmanlı'nın kültür hayatını yansıtan unsurlar olarak anlatıya taşınır. Yurtdışından çeşitli sirkler ile anlaşılıp hokkabazlık, illüzyon gösterileri ve şanson seansları düzenlendiği anlatıda dile getirilir. Tanzimat Dönemi tiyatrosunun gelişim sancıları, Müslüman kadın oyuncu bulmaktaki zorluklar da tarihsel gerçeklikleri hatırlatacak bir anlatımla dile getirilir. Nitekim Tanzimat Dönemi tiyatro tarihini

anlatan eserlerde anlatıyı destekler mahiyette bilgiler yer alır. “Tiyatronun pahalı bir eğlence oluşu, tiyatro seyircisinin sadece Batı kültürü ile temasa geçebilen aydınlardan meydana gelmiş olması, İslamiyet’in kadının toplum huzuruna çıkmasındaki hassasiyeti ve orta oyunun halk arasında rağbetini koruması bizde batılı tiyatro anlayışının gecikmesine neden olmuştur.” (Aytaş, 2002: 17) Güzelsoy, anlatıda Kör Aşil aracılığıyla dönemin tiyatrosu hakkında geniş bilgiye yer verir:

Kibarların pek azı Kör Aşil’in yerine giderdi. Onların çoğu Güllü Agop’a, Hayalhane-i Osmani’ye, Handehane-i Osmani’ye, Manakyan’a, Bizans Tiyatrosuna, Komik-i Şehr’e giderdi. Bunların içinde yalnızca Güllü Agop Türkçe sufleye tiyatro sahneleme imtiyazına sahipti. Geri kalan hiçbir sahne, önceden yazılmış Türkçe yazılmış bir tiyatro eseri oynayamazdı. Bu yüzden de tuluat tiyatrosu doğmuş, gölge oyunu, ortaoyunu ve meddahan sahnelerdi yaygınlaşmıştı. Kibarlar Agop’un yerine, Sheakespeare’nin *Otello*’sunu izlemeye giderlerdi (Güzelsoy, 2016: 103).

Nitekim *Tanpınar’ın 19’uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi* adlı eserinde, dönemin tiyatrosu hakkında yazdıkları, anlatıda yer verilen tiyatro tarihi hakkındaki bilgileri destekler mahiyettedir:

Bu devirde İstanbul’a ecnebi kumpanyaları geliyor, çok kalabalık bir ecnebi kolonisinin ve onları örnek alan azınlık cemaatlerin zevkini ayarladığı Beyoğlu’nda kendi dilleriyle temsiller veriyordu. Tanzimatla yetişen, garba hayran bir sınıf Müslüman halk da –bilhassa kibar tabakadan- bu temsillere gidiyor, onlardan kendi aralarında bahsediyordu (2001: 279).

Molière ve Shakespear’a ait oyunlar, tiyatro türünün yeni yeni yerleşmeye başladığı bu dönemde sahnelenir. “Bu devirde şark ve Müslüman şark tarihine ait piyesler, Molière’den yapılmış orta oyunu adapteleri, mahallî operalar vücuda getirilir” (Tanpınar, 2001: 282). Güllü Agop’un²³ o dönemde Türkçe sufleye tiyatro sahneleme imtiyazına²⁴ sahip olduğu belirtilir. Yazar, Molière, Shakespear ve Güllü Agop’un adını anarak doğrudan göndermede bulunur. “Gedikli paşa’da Türkçe temsiller vermeğe hazırlanan Güllü Agop Tiyatrosu 1872 senesinde gazetelerde epeyce mesele olmuştu” (2001: 358). Özellikle Osmanlı Dönemi tiyatro oyuncusu ve yönetmeni ve Türk tiyatrosunun kurucularından Güllü Agop’a güçlü göndermeler yapılır. “Onu da geçtik Güllü Agop’un dükkânında Macbeth oynamak varken (..)”

²³ “Osmanlı Tiyatrosu’nu kuran, geliştiren, ona yön veren Güllü Agop’tur. Güllü Agop’un doğum ve ölüm yılları kesin değildir. Agop, hem Türk hem Ermeni olmak üzere iki toplumun ilişkiniydi” (And, 1999: 29).

²⁴ “Osmanlı Tiyatrosu’nun tarihinde en önemli olay, onun gelişmesini kolaylaştıran aşama hükümetin Güllü Agop’a İstanbul’da Türkçe gösterim vermek için tanıdığı on yıllık tekel imtiyazıdır” (And, 1999: 54).

(Güzelsoy, 2016: 114). Güllü Agop, Tanzimat’la birlikte memleketimize girmiş olan tiyatronun gelişimi için çeşitli çalışmalar yapmıştır. Tanpınar, dönemin tiyatrosu ve Güllü Agop için şunları söyler: “1868 senesi tiyatromuz için başka noktadan da mühimdir. Bu sene ramazanında bazı neticesiz kalmış teşebbüslerden sonra, Güllü Agop tarafından Gedikli paşa’da ‘Tiyatro-yı Osmani’ adlı bir sahne kurulur; 1870-71 ramazanında Türkçe olarak tercüme, telif, opera, operet, trajedi, komedi, hülâsa oldukça zengin bir repertuarla işe başlar” (Tanpınar, 2001: 281). Metin And; Osmanlı Tiyatrosu’nun kısa sürede gelişip büyümesinde Türk seyircisinin, aydınlarının ve devlet adamlarının, yazarlarının büyük katkısı olmasının yanında, bu kurumun tek bir adamın, Güllü Agop’un çabalarıyla bu duruma geldiğini belirtir (And, 1999: 193). Gizelsoy’un romanında da dönemin tiyatrosu hakkında bu bilgilere paralel bilgiler yer alır. Nurullah Çetin de dönemin tiyatrosu hakkında verdiği bilgide o dönemde daha çok Ermeni sanatçıların rol aldığını ifade eder (2016: 17). Bu durumu o dönemde tiyatronun gelişme evresinde olmasına bağlayabiliriz. İsmail Güzelsoy, Tanzimat Dönemi tiyatro faaliyetleri hakkında bilgi verdiği gibi aynı zamanda Shakespear’ın en önemli trajedilerinden biri olan ‘*Macbeth*’e (1605) ve *Otello* (1604) adlı trajedisine değinerek William Shakespeare’a açık göndermede bulunur. Nitekim Tanzimat Döneminde Shakespeare ve Molière’in oyunlarının sahnelendiği bilinmektedir (Aytaş, 2002: 9).

Anlatıda, çeşitli bilimsel çalışmalar yapan kişilere de yer verilir. İnsanların beyinlerini çıkarıp çeşitli yöntemlerle yaşatmaya çalışan, bir yandan da kehanet ilmiyle uğraşan Akif adlı karakterin çalışmaları anlatıda yer alır. Yaptığı çalışmalarla insanları ölümsüzlüğe ulaştırabileceğine inanan Akif, kendi beynini de genç ve sağlam bir vücuda aktarıp ölümsüzlüğe ulaşmanın planlarını yapmaktadır. İnsan bedenini kadavra olarak kullanıp tıp ilminin inceliklerini öğrenme gayreti içerisinde olan Akif, kehanet ilmine de merak salmıştır ve bu konuda da çeşitli araştırmalar yapmaktadır. Yazar, Akif’in ilimde geldiği noktayı gösterip yaptığı çalışmaların derinliğini ifade etmek için ilim tahsil ettiği kitaplar hakkında bilgi verir. Bu vesile ile yüzlerce yıl önce yaşamış, ilmin zirvesindeki bilginlerin adlarını anlatıda doğrudan anar. Akif, “Uluğ Bey, Takiyüddin, Fârâbi, Batlamyus, Tycho Brahe, Kepler, Nostradame, Ömer Hayyam, Laonikos Khalkokondyles, John Dee’yi

incelemiş, ilm-i nücûm ve ilm-i ahkâm-ı nücûm üzerine yazılıp çizilmiş pek çok eseri okumuştur. Seydi İbrahim'den beri Osmanlı tarihindeki bütün 'reisisülmüneccimin' hakkında bilgi sahibiydi" (2016: 190). Yazar, romanda ilim tarihinde önemli bir konuma sahip kişilere gönderme yaparak anlatıyı destekler. Aynı zamanda anlatıda İslam'ın altın çağında çalışmalar yapan Müslüman bilim insanı ve mühendis olan El Cezerî'nin adı ve yaptığı çalışmalar zikredilir. "Fare kehanetinden sonra Akif, Tahsin Hilmi Efendi'den El Cezerî bin Habib'in kitabını istemek için doğru zaman olduğuna karar vermişti" (2016: 198). Ünlü cerrah Akif ve üyesi olduğu cemaat, 12. yüzyılda yaşamış olan El Cezerî'nin bir kitabının peşindedirler. Anlatıda bu kitabın tıp ilminin başyapıtlarından olduğu ve insan vücuduyla ilgili önemli çizimler içerdiği aynı zamanda Akif'in üzerinde çalışmalar yaptığı beyinle ilgili önemli bilgiler yer aldığı dile getirilir. Yazar, bu bilim insanının adını ve eserlerini anarak doğrudan göndermede bulunur. Böylelikle metinlerarası ilişki sağlanır.

Yazar, anlatıda Doğu ve Batı edebiyatının ünlü aşk hikâyelerinden *Leyla ve Mecnun* ile *Romeo ve Juliet*'i anarak onlara doğrudan göndermede bulunur. Romanın başkışısı İsmail'in babası olan Akif, eşi Yıldız'ı neden öldürdüğünü oğlu İsmail'e izah etmeye çalışır. Akif, eşi Yıldız'ı saf bir aşkla sevdiğini ve cinsellikten uzak bir sevgi istediğini belirtir. "Biz neden Leyla ile Mecnun'a, Romeo ve Juliet'e öyle hayranız biliyor musun? Çünkü iffetsizlik yoktur. Onların bir yatak odası hikâyesi yoktur" (Güzelsoy, 2016: 261). William Shakspeare tarafından yazılan *Romeo ve Juliet*, iki düşman ailenin, birbirini seven iki gencinin aşk maceralarını işler. Leyla ile Mecnun ise bir Arap efsanesine dayanan klasik bir aşk hikâyesidir. Güzelsoy'un romanında eşi Yıldız'la birliktelikten sonra toparlanamayan Akif bir gün onu öldürür. Aşkını saf ve temiz tutmak isteyen Akif, sevgi dışında her şeyin aşkı öldüreceğine inanır. Yazar, saf aşkı ifade etmek ve anlatının bu yönünü güçlendirmek için doğrudan bu ünlü aşk hikâyesine göndermede bulunarak metinlerarası ilişki kurar.

Yazar, *Gölge* adlı romanında, kendi eseri *Değmez*'in konusuna değinerek kapalı göndermede bulunur. Anlatıda bir meddah olarak yer alan Kör Aşıl'ın anlattığı hikâyelerden biri zikredilirken aslında yazarın *Değmez* adlı romanının konusu verilir. *Değmez* adlı romanda sınırı geçip yurtdışına kaçmak isteyen birinin

nehir üzerindeki buzların kırılması sonucu suya batıp kalması konusu işlenir. “Sınırdan geçmek isteyen bir kaçağın, buz tutmuş bir nehre saplanıp kalış hikâyesini dinlerken bir bakardın ki tarafların kendilerinden bile sakladığı tuhaf bir aşk hikâyesinin ortasındasın. Derken kasabadaki on iki insanın ortak masalında buluverirdin kendini” (2016: 109). Yazar, bu şekilde kendi eserine gönderme yaparak Kör Aşıl adlı meddahın anlatımını örneklendirmek ister. “Onca bağlantısız kırıntıları bir araya toplayıp en baştaki kıssaya bağlayacak bir şekilde hitama erdirirdi hikâyesini Kör Aşıl” (2016: 109). Aslında yazar, Kör Aşıl adlı meddah üzerinden kendi anlatım biçimi hakkında da ipuçları verir. Zira yazar da romanında meddah tarzı anlatıma öykünür ve birbiriyle bağlantısız hikâyeleri ana hikâyeye bağlayıp hikâyesini bitirir. Bu göndermeyle *Gölge* romanının anlatım tekniği hakkında bilgi verilmiş olur.

Hatırla romanında, çeşitli yazar, eser, önemli olay ve kişilere göndermeler yer alır. Yazar, Hz. Ali’nin adını anarak ona doğrudan göndermede bulunur. “Bazısı onun azize olduğunu söylerdi, rüyasında Hz. Ali’yi görünce gözleri öyle bozarmış, derlerdi” (Güzelsoy, 2018: 20). Başka bir bölümde yine Hz. Ali’nin adı anılarak gönderme yapılır. “Ona Hz. Ali ve Kan Kalesinin Fethi isimlik kitabı uzattım” (2018: 315).

İsmail Güzelsoy, *Değil Efendi’nin Renk ve Korku Meselleri* adlı romanında olduğu gibi *Hatırla* romanında da Nuh Tufanı olayının adını anarak açık göndermede bulunur: “Komutanım, Kars vilayet konağının karşısındaki meydana Nuh Tufanını anlatan heykel isteniyor. Bunu için bir sipariş almıştım evvelden” (2018: 75).

Çok katmanlı bir yapı sergileyen *Hatırla*’da El Cezerî’nin adı anılarak doğrudan göndermede bulunulur. Anlatıda El Cezeri adlı, Artuklu Sarayı’nda çeşitli çalışmalar yapan bilginin hikâyesi anlatılır. El Cezerî²⁵ aynı zamanda romanın kurgusuna yön veren merkezi karakterlerden birisi olarak yer alır. Roman boyunca otonom tarihi hakkında çeşitli bilgiler veren yazar, El Cezerî’yi anarak anlattıklarını

²⁵ “Cizreli büyük mucit, bilgisayarların temelini atan âlim, fen ve teknik adamı, robot, saatler, su makineleri, şifreli kilitler, şifreli kasalar, termos, otomatik çocuk oyuncakları gibi altmış makine mucidi ve dünyanın ilk sibernetik bilginidir. Tam ismi, Cizreli Ebu’l İz İbni İsmail İbni Rezzaz El Cezeri) olan bu mucit iş mühendisi, zanaatkâr ve sanatçı, matematikçi ve astronom Türk bilgini, bundan 800 küsur yıl önce, 1136- 1206 yılları arasında yaşadı” (Kuzu, 2015: 11).

destekler. “Tarihin en büyük ustası, sibernetik ilminin kurucusu meşhur Kürt âlim El Cezerî’nin yaptığı bazı otomatonlar, müthiş karmaşık tertipler üzerine kuruluydu” (2018: 198). ifadelerinde de görüldüğü üzere El Cezerî’ye yer verilerek yaptığı çalışmalara göndermede bulunulur. Anlatıda El Cezerî’nin bir kitabının VinciliLeonardo’nun eline geçtiği ifade edilir. Böylece Leonardo Da Vinci’nin adı anılarak göndermede bulunulur. “Leonardo ‘Bütün bunları, şu anda adını unuttuğum Şarklı bir mühendisten öğrendim.’ diye yazacaktı onun adını” (2018: 296). Yazar otomaton tarihi hakkında çeşitli bilgiler vermeye devam ederek İskenderiyeli Heron, Romalı Capitolinüs, Rebiİbnziyad, Ctesibios, Bizanslı Philon, El Kındi, Benu Musa, Balaban gibi ünlü isimlerin adını doğrudan anarak göndermede bulunur ve anlatının bilimsel çalışmalarla ilgili yönünü âdetâ gerçekçi bir zemine taşır.

Güzelsoy’un romanlarında, diğer kitaplarındaki karakter ve romanları anarak doğrudan göndermede bulunması *Hatırla*’da da dikkat çeken bir özelliktir. Nitekimnehrin kıyısında yarı baygın yatan Suzan’ı rüyalar yoluyla *Gölge* romanının karakterlerinden İsmail ve maymun arkadaşı Leylifer ile konuşturur. *Gölge* romanında fantastik bir anlatımla İsmail ve Leylifer rüyalar aracılığıyla iletişim kurarlar. Yazar, bu karakterleri anlatıya taşıyarak *Gölge* romanın da karakteristiğini yansıtıcı biçimde Suzan’la rüyalar aracılığıyla buluşturur:

İşte o zaman ipin üzerinde bir çocukla bir maymunun oturup bana baktıklarını gördüm, iyi mi? Onları aydınlatan ayın önünden zar gibi ince bulutlar geçerken maymun dedi: Ben gecenin ziyasıyım, rüyalarda gezinirim. Senin kadar ben de acıdım ama bak, doğrudum...(Güzelsoy, 2018: 56)

Gölge romanının sonunda Akif adlı doktor, cinnet geçirerek İsmail’i öldürür. Beynini çıkarıp bir kavanoza koyar. Beyninin yaşamaya devam etmesi için birtakım kablolar bağlar. Leylifer, arkadaşının öldüğünü görünce bir yolunu bulup Akif’i öldürür. İsmail’in ölmesine dayanamayan Leylifer, kavanozdaki İsmail’in beynine sarılıp oracıkta ölür. *Hatırla* romanında yazar, Akif’in çalıştığı bu mekânı, anlatıda otonom mühendisi olan Zakir’in çalışma yaptığı yer olarak romana taşır. “Cılız ışıktan yan yana dizilmiş üç iri kavanozda duran üç beynin görüntüsü bizi ürpertmişti. Oradaki kavanozun üzerinde, bir maymuna ait olduğuna karar verdiğimiz bir iskelet vardı. Kavanozu kucaklamış, öylece kuruyup gitmişti...” (2018: 303) *Gölge* romanını okuyan bir okur, bu fanus içindeki beynin ve iskeletin Leylifer ve İsmail’e ait

olduğunu anlar. Yazar, romanlarında geçen bu olay ve durumları romanının adını zikretmeden anar ve romanlarına kapalı göndermede bulunur.

Romanın karakterlerinden Suzan ve Samet, Rumlara yönelik yapılan saldırı olaylarında sokakta dolaşırlarken yaralanırlar. Kalabalık bir grup Suzan'ı öldürmek üzereyken yazarın *Çıt Yok* adlı romanından Sohrap adlı karakter; su yeşili Mercury arabasıyla gelir, onları kurtarır. Onları hastanede tedavi ettirir. “Köprüye varıncaya kadar adını Sohrap olduğunu, yaralılara gönüllü yardım için geldiğini öğrendiğim adam bir arada aynadan arkada baygın yatanları süzdü, cebinden mendil çıkarıp gözlerini kuruladı” (2018: 166). Böylece yazar, başka romanından karakteri, *Hatırla* romanına taşıyarak buradaki karakterleri zor durumdan kurtarmasıyla kendi romanlarıyla metinlerarsı ilişki kurar.

Romanda otonom mühendisi olarak çalışmalar yapan Zakir adlı karakterin, tasarladığı heykel/otonom kontrolden çıkarak yürümeye başlar. Onu tasarlayan Zakir de içinde mahsur kalmıştır. En son durduğu yer yazarın *Değmez* adlı romanında adı geçen Doslar kasabası olur. “Kısa bir süre sonra adının ‘Doslar Kasabası’ olduğunu öğreneceğim o tuhaf yerin meydanında durduğumda doğudan gün söküyordu” (2018: 346). Yazar, yine aynı romandan Ninno ve Faruk Ferzan adlı karakterleri anlatıya taşır. *Değmez* romanında sınırı geçmeye çalışırken Aras Nehrinin buz tutan yüzeyinin kırılmasıyla suya düşen Faruk Ferzan'ın suya düşme sebebi, bu romanda Zakir'in tasarladığı robota bağlanır. Yine aynı romanda geçen siyah ve beyaz renkteki kargalar da bu anlatıda yeniden görünürler. Bu şekilde kitapları arasında açık ve kapalı göndermelerde bulunan yazar, kitapları arasında metinlerarası ilişki kurar.

Romanda, El Cezerî ve ekibi tarafından üzerinde çalışma yapılan robotlardan bahsedildiği gibi kendi kendini yapan robotlara da değinilir. Yazar, kendini meydana getiren robotlardan hareketle Kibele²⁶ tanrıçasına göndermede bulunur. “Ben bir makineydim, Süsen bir... bir Cebr-i Hâlik tanrıçasıydı. O kendini tasarlayan bir Kibele'ydi” (Güzelsoy, 2018: 315). Yazar, ölen Süsen adlı karakterin yerine geçen

²⁶ “Kibele tanrıçası doğayı, bütün canlılığı, verimliliğiyle simgeleyen evrensel bir nitelik taşımaktadır.” (Erhat, 1993: 185)

Badhkor'un kendi kendini yaratması üzerinden Kibele'ye atıfta bulunur. Bilindiği gibi Kibele, analığı, dişiliği, üremeyi, hayatın sürmesini ve bereketi simgelemektedir.

Süslü Hatıralar Sahnesi adlı romanda da metinlerarası ilişki bağlamında Güzelsoy'un hem kendi eserlerine hem de başka eserlere göndermeler yer alır. Yazar, daha önceki romanlarının karakterlerinden olan Ahund, Badhkor ve Nevırmor'u anlatıya dâhil ederek kendi eserleriyle ortak karakterler üzerinden metinlerarası bağ kurar. Yazar anlatıda Nevırmor adlı siyah bir kargaya yer vererek Edgar Allan Poe'nin²⁷ Kuzgun²⁸ adlı şiirine gönderme yapar. Anlatıda Erdal ve Recep adlı karakterler kamyonetin kasasında İstanbul'a yolculuk yaparken bu siyah karga ile dostlukları başlar. Erdal bu karga ile yeri geldiğinde sohbet eder, sırdaş olur.

Erdal ve Recep arasında gelişen birtakım olaylar üzerinden çeşitli göndermeler anlatıda yer alır. Erdal, Güzelsoy'un diğer romanlarında da gördüğümüz bir özellik olarak okuduğu çizgi romanlardan etkilenmekte ve oradaki karakterlerin yaptıklarını günlük hayatında taklit etmektedir.

Tex macerasında gördüğü topuğundan bıçak saplayan adamdan etkilenerek bir gece biz uyurken ayakkabısının topuğunu sökmekteydi... Bir çocuk neden ayakkabısının topuğuna küçük bir pusula, çengelli iğne, olta, iğne, misina, ege sokmaya çalışırdı ki? Günün birinde şerif onu kodese tıkarsa bunları kullanarak kurtulacak, ayrıca çölde kalırsa pusulayla yolunu bulacak diye annemin sorusunu cevaplayarakdalga geçiyordum saf kardeşimle (Güzelsoy, 2018: 36).

Anlatıcı böylece Tex İtalyan çizgi roman serisi ile metinlerarası ilişki sağlar. Tex serisinin yazar Gian Luigi Bonelli ve çizer Aurelio Gallepini tarafından oluşturulduğu bilinir. Bu çizgi roman serisi adını başkışı Tex Willer'den alır.

Yine *Süslü Hatıralar Sahnesi*'nin başkışısı Recep'in, okuduğu bir dergiden etkilenerek geleceği okuyabildiğine inanmaya başlayan annesi anlatıya dâhil edilir. Recep'in annesi, "*Dehşet Mecmuası*"nda gördüğü Kâhin'in Laneti öyküsündeki

²⁷ Edgar Allan Poe, Amerikalı şair, yazar, editör ve edebiyat eleştirmeni. Amerikan edebiyatının Herman Melville gibi en garip, en büyüleyici kişisidir. Eserleriyle Avrupa'yı, özellikle de Baudelaire ve Mallarme gibi Fransız şairlerini etkilemiştir (Kolcu, 2003: 435).

²⁸ Kuzgun (The Raven), Amerikalı şair Edgar Allan Poe tarafından yazılmış ve ilk defa Ocak 1845'te yayımlanmış öyküleyici şiir. Şiirde konuşabilen bir kuzgunun perişan haldeki bir aşığı ziyaret edişi anlatılır. Kuzgun -nevermore- bir daha asla' (Poe, 2007:32) sözcüğünü sürekli tekrar etmektedir. Kuzgun, Karakarga, büyüklüğü ve simsiyah olması ile tanınan bir kuş türüdür.

Orkro isimli büyücü kâhine özen(mektedir)” (2018: 69). Anlatıcı dergi adını anlatıda anarak içinde geçen öyküyle metinlerarası ilişki sağlar.

İsmail Güzelsoy, kendi yazarlık serüvenini de anlatıda çeşitli şekillerde konu eder. Okuma arka planı hakkında sezdirmelerde bulunarak yaptığı bazı çalışmaların sonunu getiremediğini, yazmaya adım atmasını sağlayan etkenleri anlatıdaçeşitli vesilelerle ifade eder. “Her yazara yazma serüveni sorulur. Yazmaya hangi koşullarda başladığını merak eder okurlar(...) Meydanda bulunan, şehrin tek kitapçısında denk geleceğim, Orhan Kemal’in *Bir Filiz Vardı* isimli romanı benim hayatımı değiştirecek ve yazmama ilk ciddi adımımı atmama vesile olacaktı” (2018: 52). Yazar, Orhan Kemal’in ve kitabının adını anarak doğrudan göndermede bulunur. *Bir Filiz Vardı* 1960’larda İstanbul’un kenar mahallerinde geçen bir aşk romanıdır. Yazar, okuduğu bu kitapta kendinden bir şeyler bulur ve çok etkilenir. Bu etkilenme, kendi ifadesiyle onu yazarlığa yönlendirir. Yine o dönemde okuduğu Refik Halit Karay ve Hüseyin Rahmi Gürpınar’ın adlarını anarak göndermede bulunur. Aynı zamanda anlatıdaki karakterlerden biri olan Recep’in sevgilisinin adı da Filiz’dir. Yazar, başka kitapların ismini anarak ve karakterlerine onlardan isimler vererek metinlerarası ilişki sağlar. Bununla birlikte anlatının ilerleyen kısımlarında kardeşi Erdal ile sohbet eden Recep de ileride Orhan Kemal gibi bir yazar olmak istediğini ifade eder: “Ben de çok çalışacağım, ileride Orhan Kemal gibi bir romancı olurum bakarsın” (2018: 93). Anlatıcı, bu sohbet yoluyla yazar Orhan Kemal’e açık göndermede bulunur. Aynı zamanda ilk romanı *Ruh Hastası*’nın adını da anlatıda anarak kendi romanına da gönderme yapar. O dönem okuduğu hipnotizma konulu kitapların bu romanını yazmasında etkili olduğunu ifade eder. “İlk romanım *Ruh Hastası*’ndaki hipnotizma esinlerinin kaynağı, o dönemki okumalarımdır” (Güzelsoy, 2018: 131). Yazar, böylece bir yandan metinlerarası ilişki bağlamında kendi kitabına göndermede bulunurken bir yandan da okuma arka planı hakkında bilgi verir.

3.3. İroni

Bir söz oyunu olarak bilinen ironi; ‘söylenen şeyin tam tersinin kast edilerek kişiyle veya olayla alay etme’ şeklinde açıklanır. İronide içerikle söylenmek istenen farklıdır. “Söz sanatında ironi, kastettiğimizin tersini söylemeyi ya da kelimelerin yüzey anlamından farklı bir yorumu çağrıştırmayı içermektedir” (Lodge, 2013: 218).

Kubilay Aktulum; bir yapıtın konusunu veya içeriğini değiştirerek daha çok, ciddi bir yapıttan gülünç, eğlendirici yapıt türetmek olarak tanımlar ironiyi (2000: 126). Dilsel bir oyun olan ironi, özellikle postmodern metinlerin vazgeçilmez unsurlarındandır.“İronide bir şey söylenir; fakat başka bir şey şeyler ima edilir. Dolayısıyla ironi, özsel amacına hatta içkin ifade biçimine rağmen postmodern düşüncenin ciddiyeti ve gerçeklik kurgusunun temelsizliğine karşı kullandığı bir araçtır” (Eliuz, 2016: 140). Zaten çeşitli yollarla okuyucuyu metnin içine çekmeye çalışan postmodern yazarlar için ironi, işleri kolaylaştıran bir araçtır. Postmodernistler ironi ile modern söylemleri eserlerine taşıyarak dönüştürürler. “Postmodernistler, modernizme dönük sert eleştiriler yapmak yerine ironi gibi anlatılması gerekenleri üstü kapalı bir formda ifade eden ama aynı zamanda kendisinden yararlanan özneye de belirli bir üstünlük kazandıran bir araca başvururlar”(Emre, 2006: 161). Kurgunun, anlatımın, mekânın hatta dilin karmaşık olduğu bir metinde ironi, tamamlayıcı bir unsur olarak görev yapar. Genellemeler, kalıplaşmış birtakım doğrular, verili kabuller, kalıp yargılar, değerler, alışkanlıklar ironi ile sorgulanıp yeniden değerlendirilir. İroni anlatımın renklenmesini, hareketlenmesini, dinamik bir örüntüye bürünmesini ve mesajın daha etkili şekilde iletilmesini sağlar. “Postmodernizmin modern ciddiyet ve gerçeği yıkmak için özde modernizmden ödünçlediği ve kullandığı ironi, modernizmi hem eleştiren hem de ona alternatifler sunan bir yöntemdir” (Eliuz, 2016: 141). İronide anlatılan ile ifade edilmek istenenin farklı olduğunu belirtmek için ipuçları kullanılabilir.

*Sincap*adlı romanda Sincap adlı başkişinin, eşinin ölümü üzerine onun sakladığı paraları araması ironik bir şekilde anlatılmıştır. Sincap, evin bahçesinden başlayarak her tarafını kazmış evin altını üstüne getirmiştir. Evi o kadar tahrip etmiştir ki içinde yaşayamaz hâle gelmiştir. Uzun yıllar geçip paralar tedavülden kalktıktan sonra yatak odalarındaki yatağa uzanmış bir hâldeyken altındakilerin saman balyası değil de eşinin sakladığı paralar olduğunu ironik bir şekilde anlamıştır:

Orada uzanıp hayaller kurmuş, karımın bana oynadığı oyunu orada çözmeye çalışmıştım. Yer yer küçük yırtıklarla yarılmış döşeğin içinde gözüken samanlar yüzünden hiçbir zaman servetimizin orada olabileceği aklıma gelmemişti tabii ki (Güzelsöy, 2017: 139).

Burada modern bireyin paraya düşkünlüğü ve parayı yegâne amaç hâline getirmesi ironik bir şekilde ele alınır. Eşinin sakladığı paraları bulmak Sincap'ın hayatının tek gayesi hâline gelmiştir. O paraları bulur ama bulması artık işe yaramayacaktır. Paraların tedavülden kalktığını öğrenen Sincap, bankalar aracılığıyla tedavülden kalkan paraları değiştirmek istese de başarılı olamaz. Sincap bu paraları alıp kalpazanlık yapmaya başlar, bu paraları çamaşır suyuyla silip bir daha basma yöntemini öğrenir. Bunun için bir akrabasını Ankara'da Merkez Bankası'nda para basma işinden sorumlu Salih Bey'in yanına yerleştirir, para basmakalıplarını dışarıya sızdırmayı başarır. Bütün bu çabalarına rağmen amacına ulaşamaz, planı ortaya çıkar. Para kalıpları değiştirilmiştir. Sincap'ın bütün bu çabaları romanda ironik bir şekilde anlatılır. “15 Haziran sabahı bankaya yollanmadan önce kahvaltı ettiğim kahvehanede gazeteye baktığım anda beynimden vurulmuşa döndüm. Bizim klişesini hazırladığımız para değildi bu” (2017: 227). Böylelikle Sincap üzerinden modern zamanlarda yaşayan bazı insanların kısa yoldan para kazanma ve zengin olma hırsları ironik bir anlatımla dile getirilir.

Rukas adlı romanda, paraların üzerindeki lekelerden, kokulardan, izlerden hareketle hayatı okuyan Salih adlı bir karaktere yer verilir. Salih, saatlerce dalıp paralara bakar. Kavak'ta bu durum halkın dikkatini çekmeye başlar. Salih, kendisine deli dememeleri için her birine kendi hakkında kurgusal bilgiler anlatır ve hiç kimseye anlatmamalarını ister. Kimisine istihbarat elemanı olduğunu kimisine gizli görevde olduğunu söyleyerek kendisi hakkında efsaneler oluşmasını sağlar. “İşte senin karalama olarak dinlediğin hikâyelerin tamamı bizzat Salih tarafından üretilmiş, kendi hakkındaki efsaneleriydi” (Güzelsoy, 2006: 184). Böylece Rukas, Kavak'ta kaldığı süre boyunca dinlediği hikâyelerin aslında Salih tarafından uydurulduğunu öğrenir. Tufan adlı komiser, bu insanları can ve mallarıyla tehdit edince kasabalılar Salih'in kendilerine anlattıkları bu sırları bir bir söylemeye başlarlar. “Şuan Kavak'ta herkesin bir Salih'i, herkesin ayrı bir Salih efsanesi var. Hiçbiri doğru değil, ama her biri Salih'in ayrı bir yönünü de açıklıyor” (Güzelsoy, 2006: 184). Yazar, böylece kitleler tarafından yayılan söylencelere, dedikodu haberlere ironik bir göndermede bulunur.

Çıt Yok romanında Yaver adlı karakter bir horoz türüne sahip olmak ister. Hobi olarak çeşitli kuş türleri besleyen yaver, bazı horoz türlerine sahip olmayı tutkuyla istemektedir. Çok özel bir horoz türü ise sadece Şih Asil denen kişide vardır. Yaver, bu horoza sahip olmak için her yolu dener fakat başarılı olamaz. Sohrap'ın yanına gider ve ondan yardım ister. Sohrap'la beraber Şih Asil'in yanına giderler. Sohrap, Şeyh Asil'le bir oyun oynayacak, kazanırsa horozu alacaktır. Yaver sabırsız davranır ve oyun bitmeden araya girerek anlaşmayı bozar. Şeyh Asil, onun horozla dövüşüp kazanması hâlinde ona sahip olabileceği şartını koyar. Yazar, Yaver ve horozun mücadelesini ironik bir şekilde anlatır:

Yaver yerden doğrulmakta olan horoza doğru bir hamle daha yaptı ama hayvan koşarak Yaver'in bacaklarının arasından geçip geri döndü ve zıplayıp adamın kalçasını gagaladı. Yaver tiz ve keskin bir çığlık attı, ardından arka arkaya birkaç küfür sıraladı (Güzelsoy, 2017: 110).

Yazar, bu şekilde bir horoz almak için Yaver'in düştüğü durumu gözler önüne sererek modern insanın isteklerine ulaşma hırsını ironik bir şekilde dile getirir.

Saf adlı romanda kör olmadıkları hâlde kör olduklarına inandırılmış bir topluluktan ironik bir şekilde bahsedilir. Kendilerini inandırdıkları için durumu kabullenmişlerdir.

Onlar kör taklidi yapmıyor ki dedi Firuze.

Ya ne?

Onlar kör olduklarına inanıyor...

Kim inandırmış peki onları?

Yüzlerce yıldır öyleler, kim bilir bu oyunu kim inandırmış gariplere... (Güzelsoy, 2013: 2017).

Anlatıcı, bu şekilde sorgulama yapmadan, düşünmeden kendisine söylenileni koşulsuz kabullenen insanların içine düştükleri durumları ironik bir şekilde yansıtır. Benzer bir şekilde romanın başkışisi Subala da sahibi Mahimah tarafından bir makine olduğuna inandırılmıştır. Subala, bunu hiç sorgulama gereği duymamıştır. Yazar, bu durumu ironik bir şekilde ele alarak sorgusuz sualsiz her şeyi kabullenen ve âdeta mekanikleştirilen kişilere ince bir eleştiri yapar. “Hayat hikâyesi değil bu; ortada bir hayat yok ki. Seni çok kötü kandırmış Mahimah. Seni oyuncak ya da

makine olduğuna inandırmamış Subala, senden gerçekten bir makine yaratmış, farkında değil misin?” (Güzelsoy, 2013: 264). Böylece modern insanın kendisine dayatılanı koşulsuz kabullenmesine ve makineleşmesine ironik bir göndermede bulunur.

Değmez adlı romanda yer yer ironik anlatıma başvurulmuştur. Ninno adlı karakter, anlatıda rüzgâr, ayaz, ağaç, hayvan gibi varlıklarla konuşur, onların seslerini duyar. Onu akıl hastanesine yatırır. Her defasında onu döverek herhangi bir ses duymadığını söylettirmeye çalışır. Ninno onlara cevaben “Bir seher vakti dünyayı iştirmeğe başladım, üzerinize afiyet. O gün bugündür de dünyayı dinlerim. Esasında zevk alırım bu işten” (Güzelsoy, 2015: 30) ifadelerini sarf eder ve bunun üzerine Ninno’yu öldüresiye döverler. Buna rağmen Ninno, dediğinden dönmez. Yazar, bu şekilde insanları tek tipleştirmeye çalışan zihniyetlere ironik bir göndermede bulunur.

Gölge romanında Akif’in müneccim Tahsin Hilmi Efendi’yi görevinde yükseltmek amacıyla kurguladığı düzmece kehanetler ironik bir anlatımla dile getirilir. Osmanlı’nın son dönemlerinde, Sultan Hamid devrinde yaşamış olan müneccimlerden Hüseyin Hilmi Efendi, romanda Tahsin Hilmi Efendi adıyla yer alır. Anlatıda Tahsin Hilmi Efendi, Osmanlı sarayındaki müneccimlerden biridir ve padişah müneccimlerin kehanetlerine son derece önem verir. Müneccimler arasından görevinde başarılı olan biri baş müneccimlik vazifesine getirilir. Böylelikle Akif, önce bir kehanet kurgulayıp Tahsin Hilmi Efendi’ye söyler, Tahsin Hilmi ise bunu müneccimlik vazifesi gereği sarayda duyurur ve Akif de uydurulan kehaneti gerçekleştirmek için İsmail ve Mazhar’ı görevlendirir. Bu şekilde duyurulan kehanet, hileli bir şekilde gerçekleşir. Bu kehanetlerden birisinde Akif şöyle der: "Efendim, Rüstem Paşa'ya deyin ki, üç gün içinde bir çınar ağacı kan ağlarsa bu ayın on yedisine kadar Rus elçisiyle görüşsün. Yoksa da vakit geçirmeden İngiliz delegesini kabul etsin" (Güzelsoy, 2016: 162). Bundan sonra Mazhar ve İsmail kehaneti gerçekleştirmek için hazırlıklar yapar ve günü gelince ağaca kan sürerler. Camiden çıkan kalabalık çınar ağacındaki kanı görünce dehşete düşerler. Yazar, padişahın bu tür kurmaca kehanetlere inanmasını ironik bir anlatımla dile getirir. Aynı zamanda

yükselmek uğruna her türlü hileyi mubah gören çıkarıcı şahıslara ince bir gönderme yapılır.

Tahsin Hilmi Efendi olayları kehanet ilmiyle tahmin eden değil de kurgulayan biri olarak gösterilmiş hatta çalışmaları gülünçleştirilmiştir. Yazar, romanda “*üç suyun ağzında bir pazar kayığı yanarsa*”, “*üç gün içinde bir çınar ağacı kan ağlarsa*” gibi kehanetleri Tahsin Hilmi’ye kurgulatmıştır. Ancak Tahsin Hilmi Efendi’nin düzenbazlığı sarayda duyulmaya başlanır: “...Saray çevresinde, Tahsin Hilmi Efendi’nin kehanetlerini kendi gerçekleştirdiği, bunun için bazı karanlık çevrelerle, hatta rüyabazlarla işbirliği yaptığı söylentileri yayılmaya başlanmıştır” (2016: 245). Tahsin Hilmi adlı münecimin sözde kehanet çalışmaları bu şekilde ironik bir anlatımla dile getirilir. Tahsin Hilmi’nin kitaptan fal bakması da ironik bir anlatımla kurguya taşınır:

Bir akşam tefeül etmiş ama iki günlük uykusuzluğun sonunda onu da yanlış yapmış ve bunu sonradan fark etmişti. Mesnevi’den açtığı rastgele sayfadaki üstten üçüncü satırı okuması gerekirken dördüncü satırı okumuş, ‘Ateş oldum’ dizesini bulmuştu. Dizenin ne anlama geldiğini düşünüp ondan bir sonuç çıkarmaya çalışırken, gözünün önündeki kitabın sağ sayfasında, okuduğu o satırın üçüncü değil de dördüncü satır olduğunu fark ederek öfkelenmişti (2016: 156).

Yazar münecimi bu şekilde beceriksiz ve aciz gösterir, ellerinden doğru dürüst bir iş gelmeyen bu insanlara körü körüne inanılmasını ironik bir şekilde eleştirir.

Hatırla adlı romanda yazarın yer yer ironik anlatıma başvurduğu görülür. Anlatıda Suzan adlı genç bir kıza vali tarafından tecavüz edilir. Yazar anlatıda karakterlerin hikâyelerini onların dilinden aktarır. Vali de bir bölümde kendini anlatır ve ironik bir anlatımla kendini savunur. Hata yaptığını ifade eder ama mühim olanın hatalardan ders çıkarmak olduğunu belirtir. Kabahati nefsinde bulurak kendisini aklamaya ve okura kendisinin masumiyetini inandırıcı kılmaya çalışır:

İçim acımadı mı zannediyorsun o genç bayana? Yazık tabii ki, muradına eremeden... Ama bu gibi durumlarda hemen insanları mahkûm etmeden evvel meseleyi etraflıca idrake gayret etmekte, icabında ilmi metotları istimalde ziyadesiyle fayda vardır. Zira hiçbir şey ilk görüldüğü şeklinde olmayabilir (Güzelsoy, 2018: 65).

Yazar, vali üzerinden ironik bir anlatımla yaptığı kabahatin üstünü örtmeye çalışan ve birtakım gerekçelerle kendilerini aklamaya çalışan insanlara ince bir göndermede bulunur.

Romanda Zakir adlı karakter yüzyıllar öncesinden, El Cezerî döneminden günümüze gelmiş yarı insan yarı robot biridir. Robot otonomları anlatırken teknolojinin geldiği noktaya değinerek bu makinelerin; sevmeye, başkalarının acılarını hissetmeye başladığını ifade ederek makinelere insani duyarlıklar atfeder. Devamında Cotard Sendromu hakkında bilgiler verir. Cotard Sendromuna yakalanan kişilerin yaşadıklarına inanmadıkları, çürümekte olduklarına inandıklarını ifade eder. Yazar ironik bir anlatımla Cotard Sendromuna yakalanmış insanların robotlardan daha kötü bir durumda olduklarını sezdirir. “Sametçiğim ölü olduğunu düşünen bir insanı mı, yoksa canlı olduğunu bir makineyi mi daha yakın bulursun kendine?” (Güzelsoy, 2018: 197) şeklindeki ifadelerle yazar, modern insanın hislerini kaybetmesi ve robotlaşmaya başlamasını ironik bir anlatımla dile getirir.

3.4.Fantastik ve Büyülü Gerçeklik

Fantastik, postmodern romanlarda gerçek ve kurmacayı birlikte işlemenin önemli gereçlerinden biridir. Postmodernist eserler, mantık çerçevelerine hapsedilmeye çalışılan dünyayı bırakarak, fanteziyi, hayalî olanı ve aklın sınırlarını zorlayacak olanı anlatıya taşırlar. Bu tür eserlerde gerçek yaşamdan, gerçek yaşamın verili kabullerinden, dayatmalarından, alışlagelen bildik düzeninden kaçış söz konusudur. Bu bağlamda yazarlar, fantezileri ve akılla pek bağdaşmayan düşleri anlatıya taşırlar. Zira “yazar fantastik öğelere de yer vererek eserin kurmaca-gerçek ilişkisinden hareketle metnin gerçekliğini öncelemektedir. Postmodernist eserler fantastiği metnin geneline yayan alışlagelmiş anlayışı kırıp onu gerçeklikle sentezleyerek değerlendirir ve böylece bu kullanımı kendine özgü bir yöntem olarak özgünleştirir” (Sazyek, 2002: 497). Fantastik ile olağanüstü olaylar olağanmış gibi sunulur okuyucu karsızlığa sürüklenir. Todorov, fantastiğin temelde, tekinsiz bir olay karşısında okuyucuda uyanan kararsızlık duygusuna dayandığını ifade eder (2004: 151). Yine Todorov’a göre, algılanan şeyin gerçeklik olup olmadığı kararsızlığı fantastiği belirler (2004: 46). Akman’a göre ise postmodern dönemde, gerçekliğin sona erdiğine inanıldığı için, fantastiğin tılsımlı, büyülü, cinli, perili dünyası ve garipliklerle dolu havası postmodern yazarları kendine çeker (2016: 135). Postmodern yazarlar, gerçekliği şaibeli duruma getiren, yerinden eden, sorgulatan ve kendilerine metafiziğin sınırsız dünyasını açan bu yöntemi fazlasıyla kullanırlar.

Kökleri Latin Amerika'ya dayanan büyülü gerçeklik ise gerçek ve fantezi olanın okuyucuyu yadırgatmadan, olağanmış gibi harmanlanarak aktarılmasıdır. Büyülü gerçekçi anlatımda halk hikâyelerinin, masalların, destanların, efsanelerin yapısal yönünden de yararlanılır. “Büyülü gerçeklik ilk defa Latin Amerikan romancısı Gabriel Garcia Marquez tarafından *Yüzyıllık Yalnızlık* romanında kullanılan bir türdür. Bu türde gerçek dünyaya ait olaylar büyü, fal ve rüyalar üzerinden anlamlandırılmaya çalışılır” (Akman, 2016: 135). Romanda kişilerin olağanüstü varlıklarla gerçekliğin olağan bir parçasıymış gibi bir arada yaşamaları, büyülü gerçekçi anlatımı ortaya koyar. Büyülü gerçekçilik, gerçek ve fantastik, alışılmış ve alışılmamış olanı bir arada kullanır. Bu bağlamda büyülü gerçeklik, gerçeğin ve fantastik olanın belirli oranlarda bileşimi, kaynaşması olarak düşünülebilir.

Rukas adlı romanda fantastik unsurlar pek yer almaz. Roman gerçekçi bir temele oturtulmakla beraber yer yer fantastik bir anlatım tercih edilir. Rukas adlı başkışı, anlatıda Salih adlı karakterin ölümünü araştırmaktadır. Bu vesile ile Kavak sokaklarında dolaşmaktadır. Romanda Kavak Meydanının akşam toplanmak için ışıklandırıldığı anlatılır. Bu ışık şenliğini betimlerken fantastik bir anlatım kullanır: “Nesnesiz gölgeler dolandı meydanda. Hayaletler kendilerini saklamaya gerek duymadan hayâsızca gezinip duruyordu” (Güzelsoy, 2006: 99). Anlatıcı bu şekilde masalsı, fantastik bir anlatımı romanda kullanır.

Değil Efendinin Renk ve Korku Meselleri'nde vampir özellikleri gösteren karakterin yer alması fantastik bir öge olarak karşımıza çıkmaktadır. Romanın şahıslarından biri olan Ninno, anlatıda bir vampir olarak yer alır. Kasabadakileri ısırp kanlarını emmeye çalışan vampir halkı tedirgin eder. Halk ısırılıp vampir olmaktan korkmaktadır. Bu durum romana fantastik bir hava katar. İskender'in kaçışını anlatan ana hikâyenin etrafında anlatılan iç hikâyeler ise olağanüstü olaylarla doludur.

Kandan! Evet, kan içiyor bu kadın; eminim vampir o! Dedi Marziye. Nuh ata binerken, Marziye Teyze, bak Ahund fena yapar seni, bu lafları sağda solda söyleme dedi. Tamam, ama korkuyorum ya, odasında cinler var kadının. Vallahi billahi kendi kulağımla işittim. Erkek bir cinle sohbet ediyordu dedi Marziye (Güzelsoy, 2010: 196).

Romanda Değil Efendi'nin yolculuğu esnasında peşine kurtların düşmesi ve kaçarken atının yaralanarak ölmesi anlatılırken de büyülü gerçekçiliğin gizemli sınırlarına girilir. Nitekim Değil Efendi büyülü gerçekçi bir şekilde atıyla konuştuğunu hikâye eder ve herkesin de buna inanmasını bekler:

Sonra feneri çevirdim ki bizim Zülfüyâr kan içinde. Vah oğlum vah, uçurumdan kaçırken bir yere çarpmış demek ki. 'Ne yapayım seni?' dedim. Beyim, zaten ölümüm yakın. Burada bir bıçak darbesiyle, zulüm görmeden işimi bitir. Beni geride bırakın, kurtlar leşimi yerken savuşur gidersiniz dedi. Ulan at konuşur mu? Kim söyledi bunu, bir kalksın ayağa da endamını görelim. İçinizde atların konuşmadığını söyleyecek bir aklı evvel olduğuna hâşâ inanmıyorum (Güzelsoy, 2010: 228).

Değil Efendi, atını kaybettikten sonra yoluna devam eder ve peşini bırakmayan kurt sürüsüyle yine büyülü gerçekçi bir anlatımı çağrıştıracak şekilde sohbet etmeye başlar:

Ne oldu çocuklar, neye geliyorsunuz arkamızdan dedim kurtlara. Karanlıkta üç çift göz, vallahi birer zümrüt gibi parlaya parlaya yaklaştılar. Yapmayın çocuklar dedim bunlara, bakın geride en sevdiğim canlardan birini hediye ettim size. Ödedim kefaretimi, bırakın yoluma gideyim, işim gücüm var. Haydi, Allah rahatlık versin dedim ama ortadaki zebella dedi ki: yok arkadaş, biz öyle açız ki seni de kalan atını da yesek daha avlanmaya devam ederiz (2010: 230).

Bu şekilde romanda yarı insan yarı kurt mahlûklardan söz edilmesi, anlatıya masalımsı, fantastik bir hava katar.

Çıt Yok romanında yazar, anlatıya masalımsı bir hava katacak çeşitli fantastik öğelere yer verir. Anlatıda yer alan vampir, insanları تنها yerlerde sokarak kanlarını emer. Bu durum çeşitli gazete haberleriyle desteklenerek kurmaca olan gerçek olana yaklaştırılmaya çalışılır. Eyüp Vampiri diye adlandırılan vampir, sokaklarda dolaşmakta ve insanları aniden avlamaktadır. Yazar, vampiri ihtiyar bir kadını avlarken şöyle betimler:

Ne oluyor böyle? diye bağırdı. Yetişin, herkes uyansın, köyü cinler bastı diye bağırdı. Çıgıllıkları avurtlarını şişirerek ağzına takılıp kaldı. Gırtlığında bir şeylerin titreştiğini hissetti ama çıkarmak istediği her ses yutak borusundan geriye, midesine doğru keskin bir sancı gibi kaydı ve içine yayıldı. İhtiyar kadın soluksuz kaldı(Güzelsoy, 2017: 15).

Anlatıda arıları terbiye eden, onlara talimatlar veren Vasfiye'nin öyküsü de fantastik bir şekilde aktarılır. "Ha söylemeyi unuttum, değil mi? Arılara uduyla talimat veriyormuş. Meğer arılar udun nağmelerine müptelaysın. Onlar sayesinde

adam kalıbına girmeyi öğrenmişler. Ya” (2017: 202). Anlatıya göre arılar, Vasfiye’nin talimatıyla birleşip arı adama döner. Arı adam, romanda fantastik öğelerle aktarılır. Köye saldıran arı adam insanları ısırıştır. Yazar, bu durumu büyülü gerçekçi bir şekilde aktarır “O kadarını bilemeyeceğim ama o günlerdir bu dinlediğin masal İstanbul’u pek sarsmıştı. Ankara’dan geri döner dönmez meraktan dosdoğru buraya geldim. Her tarafta arı ölüleri ve mebzul miktar kararmış kan lekesi olduğunu gözlerimle gördüm. Köyden on iki cenaze kalktı” (Güzelsoy, 2017: 204). Anlatıcının anlattıklarını bu şekilde inandırıcı kılmaya çalışması büyülü gerçekçi bir anlatımı ortaya koyar.

Saf adlı romanda anlatıcı fantastik, büyülü gerçekçi bir anlatıma yer vererek gerçekliğin sınırlarının dışına çıkar. Bu anlatım tarzı, romana masalımsı bir hava katar. Subala adlı karakter, suyun kenarına oturur, meramını suya anlatır:

Bana güzel unutuşlar ihsan et dedim suya. Yıkandım. Su dokunduğu her yerimi dağladı. Ateş suyun kılığına girmişti demek ki. Hatırlamak ölmektir dedim, su güldü. Kadışehri’nde Karnıyarık ile bir kedi yavrusu gibi oynadığımız sabah ne çok gülmüştük. Sahir’in ipi yılanı çevirme gözbağını seyrettikten sonra saatlerce bunun nasıl olabildiğini tartışmıştık. Hatırlıyor musun? diye sordum suya, su sustu. İkinci güneşi su üzerinde altın gibi ışıldarken ağladım. Gözyaşlarım suya karıştı, su ağladı(Güzelsoy, 2013: 91).

Yazar, anlatının bazı yerlerinde fantezi olanı, olağandışı olanı olağanmış gibi göstermeye çalışarak büyülü gerçekçi bir anlatıma başvurur:

Altı yaşındaydım. Kuru bir kuyu vardı bahçemizde, çok korkardım, orada bir canavarın yaşadığına inanırdım. Bir gün... Bunu kimseye anlatmayacaksın ama değil mi? Deli misin? Bir gün ayağım bir çalıya dolandı, düştüm. Yeterince hızlı koşamamıştım. O canavarı gördüm. Elini kuyunun kenarına koymuş, kafasını dikeltmiş, öylece bana bakıyordu (2013: 143).

Gerçekliğin ve doğaüstü olanın sınırlarının iç içe geçmesi, sınırlarının belirsizleşmesi, postmodern edebiyatın önemli özelliklerindendir. Doğaüstü olaylarla ilgili bir anlatı da romanda bahsedilen bir kervan aracılığıyla kurguya taşınır.

Semer kant’a doğru yola çıkmış bir kervanda yolculuk edenlerin karşılaştıkları bir adam yolda sürüler hâlinde dolaşıp et arayan mahlûkatlar olduğunu söyler. Onların hem ölü hem canlı olduklarını, yakaladıkları her şeyi yediklerini, ısırıklarının öldürdüğünü ve diğer gün gece ay doğunca tekrar dirilttiğini büyülü gerçekçi bir tarzda ifade eder. “Yemin ederim. Biliyorum aklınız almıyor ama öyle!” (2013: 185).

Yine anlatıda özel tasarlanmış masada günlerce gecelerce satranç oynayan kişilerden bahsedilir. Firuze, bu masanın insan gibi nefes alıp verdiğini Subala'ya anlatır. “İster inan ister inanma, yemin verdim” (2013: 233). Anlatıda Ki adında Çinli bir mühendisten bahsedilir. Yaptıkları çalışmalar gerçeküstü bir şekilde anlatılır ve insan ile makineyi birleştirebildiği iddia edilir. Ki'nin; çarkları, makaraları, kemik, kalp, damar ve beyni birleştirebildiği ifade edilir. Yazar bu durumu olağanmış gibi okura aktarır.

Öyle tuhaf canlılar vardır ki çölde, şu ana kadar yaşadıklarımız onun yanında toy bayram kalır. Deve boyunda kertenkeleler var, çarık kadar akrepler... İnsan gibi şarkı söyleyen kuşlar, genç gelinlere tebelleş olup onları kaçıracak ırzına geçen yarı maymun yarı insan canlılar, bir atı rahatlıkla havada uçurabilecek irilikte kelebekler, çölde yaşayan balıklar...(Güzelsoy, 2013: 148)

Değmez adlı romanda zaman zaman fantastik anlatıma başvurulmuştur. Romanın başkişisi Faruk Ferzan üzerinde yürüdüğü buzların kırılmasıyla Aras Nehrine düşer. Faruk Ferzan buzlu suyun içinde saatlerce kalmasına rağmen ölmemiştir. Buzların altında uzun süre kalıp baygınlık geçirmesine rağmen çevresini bu derin uyku hâliyle betimler:

Gözlerini aralamak istedi ama sonra buna gerek olmadığını fark etti; Yelda'nın rüyasındaki gibi gözleri kapalıyken de görebiliyordu. Ayın elemli bir dinginlikle kalın bir bulutun arkasına süzülüşünü, ardından cilveli bir hamleyle yeniden ortaya çıkışını izledi. Başka bir zaman farkına bile varamayacağı nice ayrıntıları görüyor, işitiyor hatta tadıyordu (Güzelsoy, 2015: 23).

Yazar, suyun altında ölümle yaşam arasında olan kahramanı aracılığıyla fantastik bir kurgu oluşturur anlatısında. Romandaki fantastik unsurlardan bir diğeri, Ninno adlı karakterin cansız varlıkların seslerini duyması ve onlarla sohbet etmesidir: “Ayaz... Ayaz... Gece ayazı söyledi. Faruk sınırı geçememiş, şu anda Aras Nehri'nin dibinde yatıyor. Diye kapının ağzında bağırmaya, hoplayıp zıplamaya başlamıştı Ninno” (2015: 37). Ninno rüzgâr, ağaç gibi varlıkların sesini duyar ve onlardan sürekli haber alır. Söz gelimi; “Bir rüzgâr esti, beş adamı sarsıp geçti. Artık harekete geçmeniz lazım, neyi öyle ayran budalası gibi seyre diyorsunuz anlayamadım dedi rüzgâr Ninno'ya” (2015: 43) ifadelerinde de görüldüğü üzere rüzgâra insansı birtakım özellikler yüklenilerek masalsı bir hava oluşturulur.

Gölge adlı romanda kurgunun çeşitli kısımlarında fantastik bir anlatım benimsenir. Romanın başkışisi İsmail ve maymun arkadaşı Leylifer anlatıda rüyalar yoluyla buluşur, sohbet edip dertleşirler. Rüyalar onların buluşma alanı hâline gelmiştir:

O gece biz kendimizi eğlenceye kaptırmışken tuhaf bir şey oldu. Köprünün Karaköy yönünden iki büklüm bir gölgenin bize doğru yaklaştığını gördüm. İkimiz de susup o yöne döndük. Şaşkındık. Hangimizin aklından geliyordu bu adam? Biraz daha yaklaşıncı onun Ab'âb olduğunu fark ettik. Ortak rüyamıza nasıl girebilmişti? Öylesine afallamıştık ki, bir şey söylemeden dik dik Ab'âb'a baktık bir süre (Güzelsoy, 2016: 85).

Ab'âb, rüyada İsmail ve Leylifer ile buluşup sohbet eder. Ab'âb, anlatıda çeşitli hikâyeler anlatan, taklitler yapıp halkı eğlendiren biri olarak yer alır. Vaktiyle bir maymun yavrusu ile kurduğu güzel bir dostluğun hikâyesini anlatır. Rüyalar karakterlerin buluşma alanı olmakla kalmayıp, anlatıda yer alan olayların çözümlenmesinde ipucu rolünü üstlenir. Romanın başkışisi İsmail, dostu Leylifer ile rüyalar âleminde fantastik bir kurguyla buluşmaya devam eder:

Rüyamda, Leylifer ile dört gün önce karşılaştığımız yerdeydim. Onu gördüğüm ana kadar olup biten her şeyin içinden bir kez daha geçtim. Elini tuttuğum anda rüyam gerçek hayattan ayrıldı. Artık Leylifer konuşuyordu. Biliyor musun ben çok üzgünüm dedi. Onun bir insan gibi konuşuyor olması rüyamda hiç tuhaf gelmemişti (Güzelsoy, 2016: 40).

Anlatının ilerleyen kısımlarında da düş ve gerçekliğin iç içe geçtiği, sınırlarının karıştığı bir olay örgüsü fantastik bir anlatımla işlenir. Rüyalar yoluyla anlatıyı devam ettiren yazar, fantastik bir âlemin kapılarını aralar.

Hatırla adlı romanda olayları aktarmak için fantastik/ büyülu gerçekçi bir anlatımdan yararlanır. Yazar, yarı insan yarı robot varlıkları anlatıya dâhil eder. Artuklu Sarayı'nda otonom ustalarınca insan özellikleri gösteren robotlar yapıldığı anlatılır. Hatta El Cezerî ve ekibi, Emir'in kızının kopyasını yaparlar. Dünyanın kendisiyle konuştuğunu iddia eden, öldükten sonra aynısının robotu yapılarak yaşamına devam eden karakterler, köpeklere bakıcılık yapıp bir karakter olarak kendi hikâyesini anlatan kedi, on insan boyunda olup bir parmak şaklamasıyla kaybolan kadınlar anlatıda masalsı bir anlatımla yer alır. Otonom olarak yapılmış olup insan olarak anlatıda yer alan, rüya gören, uygulanan canlılardan bahsedilir.

O ilk gece Kalfa rüya gördü. Gülünçlük derecesinde anlamsız bir durumdu bu. Bir makine rüya görebilir miydi? Can taşımayan biri rüya göremezdi ki! Rüyasını hatırlamasa da gördüğü gölgeleri, fısıltıları, ışığı ve kavak dallarından geçerken bir aşk mırıltısını andıran rüzgârın sesini iyi hatırlıyordu (Güzelsoy, 2018: 265).

Anlatıda El Cezerî tarafından yapılan robot/insan varlıkların yanında, Kalfa'nın rüyasına girerek kendisini Kalfa'ya yaptıran, devamında kendini kendi elleriyle yapan robot /insan yaratıklar fantastik bir anlatımla kurguya dâhil edilirler. “İskelet kendi kafatasını içinde ince parmaklarıyla bir şeyler yapıyordu. Aklım yerinden oynayacaktı. Özellikle üçüncü ay ortaya çıkan şekil kendisine cam kürelerden göz yontmaya başladığında delirdiğimi düşünecek hale gelmiştim” (2018: 272) şeklindeki ifadelerle akıl sınırlarını zorlayan olay ve durumlar fantastik bir anlatımla anlatıya dâhil edilir.

Anlatıda İsmail Güzelsoy'un pek çok romanında görülen bir özellik olarak rüya unsuru ön plana çıkar. Birbirleriyle rüya yoluyla konuşan insanlar, rüyada okumayı öğrenen Suzan, rüya yoluyla kendini Kalfa'ya yaptıran Badhkor adlı karakter anlatıda fantastik, masalımsı bir anlatımla yer alır. Suzan adlı karakter rüyada Bahkor'dan aldığı dersle okuma yazma öğrenir. “O kadın rüyamda bana okuma yazma öğretti” (2018: 318). Yazarın diğer kitaplarından gelip bu romandaki karakterlerle rüyalarda buluşan kişiler de anlatıya dâhil edilir.

3.5.Polisiye

Postmodern romancılar polisiye anlatımı kendi amaçları doğrultusunda kullanarak anlatıyı oyunsulaştırırlar. Bu şekilde okuyucu metni çözümlemenin peşine düşer ve oyunun alanına çekilir. Anlatıcı, sahte ipuçları üreterek okurla oyunu sürdürür. “Seçkin bir sınıf için küçümsenecek bir konu gibi görülen polisiye gerilim, postmodern anlatıların sıklıkla başvurduğu bir tür halini almıştır” (Koçakoğlu, 2012: 124). Berna Moran, postmodernist kimi yazarların polisiye roman formunu başka bir düzlemde ve başka amaçlar için kullandıklarını ifade eder” (2015: 111). Bilindiği gibi polisiye romanlarda hırsızlık, cinayet gibi gizemli bir olay yer alır. Olaya ilişkin ayrıntılar, yavaş yavaş çözülerek kimin suçlu olduğuna dair okuyucunun aklında şüphe uyandırılır. Bu arada romanda gizem sağlanıp gerilim oluşturulur, romanın sonunda suçlu bulunarak bu gizem aydınlatılır. Yıldız Ecevit'e göre polisiye izlek, eğlence isteyen okurun oyuncaklarından biridir (2016: 138).

Hakan Sazyek de, “Türk Romanında Postmodernist Yöntemler ve Yönelimler” adlı makalesinde Türk edebiyatındaki postmodernist eserlerde kullanılan polisiye ögesine değinerek şunları ifade eder:

Polisiyenin postmodernist romandaki konumu genellikle üstkurmaca bir düzlemde belirlendi. Bunun yanında Bilge Karasu’nun Kılavuz’unda olduğu gibi metnin temelini polisiyeye/gerilime dayama şeklinde daha bütüncül örnekleri de verilmedi değil. Ancak, Bir Cinayet Romanı, Tehlikeli Masallar, Benim Adım Kırmızı gibi romanlarda polisiyenin daha çok yardımcı bir işlevle konumlandırıldığı söylenebilir (Sazyek, 2006: 12).

İsmail Güzelsoy’un romanlarında da polisiye kimi zaman metnin temelini oluşturmakta kimi zaman da yardımcı bir işlevle konumlandırılmaktadır. Polisiye türün izlerini yoğun bir şekilde taşıyan *Sincap* romanında İskender’in, peşindeki ajanlardan kaçışı anlatılmaktadır. İskender, Sirkeci Tren Garı’na geldiğinde peşindeki ajanlar onu bulur ve kovalamaca sonucu ona ateş ederler:

Zincir trenin yan tarafına gidip geldiği anlarda iki el daha ateş etmişti... Pancarın beşinci mermisi İskender’in saçları arasından girip onun kafatası derisinde ince bir sıyrığa neden oldu... Mermi, trenin arka kapısının çelik kasasında, İskender’in şakağından iki parmak ötede kıvılcımlar çıkararak şekilsizleşerek sekti (Güzelsoy, 2017: 18-20).

Dramatik aksiyonu sağlayan ve gerilim oluşturan bu kovalamaca, romanın polisiye bir izleğe sahip olduğunu gösterir. *Rukas* romanının geneline polisiye bir hava hâkimdir. Roman’ın karakterlerinden Salih, haksızlık karşısında susmadığı için iki kurşunla vurularak öldürülür. Rukas, onun ölümü üzerine ardında bıraktığı on iki mektup paftasının peşine düşer. O da Salih’i öldürten Tufan’ın sevgilisi tarafından silahla vurularak ağır yaralanır: “İlk mermi ceketimin cebindeki Salih’in defterini delip göğsüme girdi. Sert bir darbe almışçasına sarsıldığımda ikinci kurşunun onun biraz aşağısını yaktığını hissettim. Üçüncü merminin yalnızca sesini duyabildim” (Güzelsoy, 2006: 163).

Rukas, ağır bir tedavinin ardından hayata döner. Rukas’ın sevgilisi Sibel, onun öcünü almak ister. Onu vuran kadınla buluşur, ona kurşunlar yağdırır fakat kadının sevgilisinin arabada beklediğini hesaba katmaz: “Sibel’in silahından çıkan iki kurşun, Tufan’ın gırtlakını ve göğsünü delmişti. Tufan ise tek bir kurşun sıklmış, Sibel’i kalbinden vurmuştu. Polis olay yerine gittiğinde üçü de ölmüştü” (Güzelsoy, 2006: 175). Anlatıda SherlockHolmes’in ünlü karakteri Dr.Watson’a ve Londra’nın

polis teşkilatının karargâhı ScotlandYard’a göndermede bulunulması polisiye izleği destekler mahiyettedir.

Değil Efendi’nin Renk ve Korku Meselleri romanının kahramanlarından Klark’ın bir kurt tarafından feci şekilde öldürülmesinin ayrıntılı anlatımı romanı polisiye kurgu düzlemine taşır: “Tabancasını çıkardığı anda kurt havaya sıçradı, bir vampir gibi tek hamlede Klark’ın şah damarını buluverdi. Bir inleme duyuldu, ardından iki canlının birbirinden farklı şeyler anlatan hırıltıları ve bol bol kan saçıldı geceye” (2010: 239).

Romanın konusal kurgu iskeleti, yazdığı yazılar yüzünden yarı resmi karanlık çevreler tarafından aranan ve yurtdışına kaçma planları yapan İskender Sof’un kaçış macerası üzerine kuruludur. Silahlı adamlar İskender’in peşindedirler ve buldukları yerde onu vuracaklardır. Roman bu düzlemde polisiye izleğe taşınır.

Değmez romanında da yer yer kurguya yön verecek şekilde polisiye unsurlar kullanılmıştır. Roman başkışisi Faruk Ferzan, Şebekeyi İştirâkiyun adlı gizli bir cemiyete üye olmuştur. Peşindeki ajanlarca takip edilmektedir. Trenle Iğdır’a giderek kaçak yoldan Moskova’ya, oradan da Avrupa’daki sevgilisi Süreyya’nın yanına gitmeye çalışır. Yolda bıyıklarını kesip görünümünü değiştirir. Yolda trenden inerek Ankara’da bir müddet saklanır ve oradan Sivas’a geçer. Bir şekilde Iğdır’a varır ve oradakilerin yardımıyla sınırı geçmeye çalışır. Aras Nehri’ni geçmeye çalışırken buzlar kırılır ve sulara gömülür. Iğdır’daki dostları onu kurtarmaya gelir. Onu kurtarmayla uğraşırken sınırda görevli iki asker birbirlerini şakaklarından vurarak öldürür. “Nehrin ortasında Sadere’nin ve Faruk Ferzan’ın çevresini saranlar iki el silah sesiyle irkildi. İzmirli er Habib ile Tiflisli er Dato birbirlerini şakağından vurmuştu” (Güzelsoy, 2015: 50). Bu şekilde yazar, polisiye anlatımı bir yardımcı işlev olarak kullanarak romana sürükleyicilik katar ve dramatik aksiyonu sağlar.

Anlatıda Sadere adlı karakter, Avcı adlı bir hekim yanında büyümüştür. Sadere’ye işkence eden, vücudunda derin yaralar açan Avcı’nın zulmüne bir çoban tanık olur. Avcı, Sadere’yi bu durumdan kurtarmak isteyen çobanın boğazını keserek öldürür. “Avcı, uzun kamasıyla çobanın gırtlığını iki darbede bedeninden ayırdı ve öfkeyle bana döndü” (Güzelsoy, 2015: 258). Avcı, Sadere’ye döner ve bıçakla

vücudunda otuz çentik açar. Sadere kendini toparlar ve Avcı'yı gafil bir anda yakalayarak öldürür. “Şaşkınlıkla dönüp bana baktığı sırada eti kesmek için kullandığım bıçağı onun boynuna sapladım. Şahdamarını delmiştim. Bir şeyler söyledi. Olmadı ya da olamasın gibi bir şey söylüyordu” (2015: 260) şeklindeki ifadelerle yazar polisiye bir anlatım benimser.

3.6. Çoğulculuk/Karnavalesk

Çoğulculuk, postmodernizmin her alandaki karakteristik özelliklerinden olup postmodernist eserlerin en temel özelliklerindendir. Postmodern eserler, çoğulculuk ilkesine bağlı olarak bünyelerinde montaj ve kolaj gibi yöntemlerle birçok parça parça küçük metinler barındırırlar. Yıldız Ecevit'e göre çoğulculuk, postmodernedebiyatın ana estetik ilkesidir (Ecevit, 2016: 69). Çoğulculuk ögesinin eserlerde farklı tekniklerle ortaya çıktığı görülmektedir.

Çoğulculuk ögesinin eserlerde görülen özelliklerinden biri, anlatıcıların çoğulluğudur. Yansıtmacı romanlarda genellikle romanın sonuna kadar tek anlatıcı vardır. Postmodern romanlarda ise birden fazla anlatıcı olabilir ve roman boyunca anlatıcılar değişebilir. Böylece değişik bakış açılarıyla sunulan eser çoğullaştırılır. Anlatıcıların çokluğu, metne parçalı bir yapı getirir ve okurun da gerçeklik algısını kırar, anlatıcıların güvenilirliği sorgulanmaya başlanır.

Klasik yapıda olan romanlar tek bir türün yapısı içinde sınırlandırılmış olup baştan sona o türe ait özellikler sergiler. Postmodernist eserlerde ise farklı tür veya türsel özelliklerin bir roman içinde harmanlandığı görülür. Postmodern roman hem polisiye hem tarihsel hem fantastik roman özelliklerini gösterebilir.

Postmodern romanlarda kültürel çoğulculuk da söz konusudur. Postmodern romanlar her türlü sanatsal akımı ve üslubu içinde barındırır. Bu da çoğulculuğu beraberinde getirir. “Çoğulculuk postmodernin baş ilkesidir. Postmodernde çok farklı alanların, görüş ya da üslupların senteze ulaştırılma çabası değil, o çeşitliklere hep birden, yan yana var olma hakkı tanımak söz konusudur” (Aytaç, 1999: 203). Eski ile yeni, Doğulu ile Batılı olan, fizik ile metafizik, soyut ve somut, yüksek sanat ile

sıradan sanat birbirlerini dışlamadan bir arada bulunarak âdeta bir karnaval meydana getirilir.

Güzelsoy, romanlarında anlatıcıları değiştirerek, farklı türleri bir arada kullanarak ve tezatları bir arada sunarak anlatısını çoğulcu bir yapıya büründürür. Söz gelimi; *Çıt Yok* romanında yazar anlatıyı Sohrap, Yaver ve kendi anlatımıyla aktarır. Roman boyunca anlatıcılar değişir. Böylece birden fazla bakış açılarıyla sunulan eser çoğullaştırılır.

Rukas romanında Salih öldükten yıllar sonra Rukas adlı başkişi Kavak'a döner. Kavaklılardan her birinin Salih'in kendilerine gizlice anlattığı ve sır olarak sakladıkları bir hikâyeleri vardır. Rukas, Kavaklılarla konuşarak her birinden Salih'in ayrı bir hikâyesini dinler. Yazar, bu hikâyelerden her birini romanın farklı karakterlerine anlattırarak anlatıyı çoğullaştırır.

Değmez romanında yazar anlatıyı biri siyah biri beyaz iki karganın anlatımıyla başlatır. Yazarın anlatının kimi yerinde kendisini belirgin kılar. Romanaynı zamanda; Faruk Ferzan adlı başkişi, Sadere, Süreyya, Mine, Ninno, Yelda adlı karakterlerin ağzından anlatılır. Böylece yazar, anlatıya çoğulcu bir katman kazandırır.

Hatırla adlı roman, karakterlerden her birinin başından geçen maceraların karakterlerin dilinden aktarılmasıyla oluşur. Yazar romanı Suzan, Samet, Zakir, Vali, Cibeşİso ve Kedi Şulbu adlı karakterlerin dilinden okura aktarır. Yazarın kendisi de Cibeş İso adlı karakter olarak anlatıda yer alır. Böylece yazar, anlatıya çoğulcu bir yapı kazandırır.

İsmail Güzelsoy, aynı zamanda farklı tür ve türleri anlatılarında bir arada harmanlayarak anlatılarının çoğulcu bir yapı göstermesini sağlar. Yazarın anlatılarının fantastik, polisiye ve tarihsel roman özelliklerini bir arada barındırdığı görülür.

3.7. Yeni Tarihselci Kurgu

Postmodernizm, modern düşüncenin pek önemsemediği, değer vermediği geçmişe büyük önem verir. Bu bağlamda postmodern edebiyatta tarih, önemli bir referans noktası olmaya başlar. Tarihsel konulara yönelen postmodern romancılar, tarihi klasik bir bakış açısıyla ele almazlar. Tarihi, kurgularını oluşturmada bir araç olarak kullanırlar. “Yazarın bakış açısına, ideolojik tutumuna uygunluk içerisinde oluşturulan kurmaca evrende tarihin dönüm noktaları niteliğindeki ‘büyük olaylar’ın merkezinde önemli, gerçek tarihî kişilerin figürleştirilmesi söz konusudur. Ayrıca kurmaca figürler de birer kahraman olarak idealize edilmek suretiyle işlevselleştirilir” (Sazyek, 2002: 14). Tarihi konuları bir oyun malzemesi olarak gören postmodern romancı, okuyucuya öznel, kurgulanmış bir tarih aktarır. “Tarihyazımı kuramının öncülüğünü yaptığı fikirleri anlatısının ana malzemesi yapan postmodern roman, özellikle tarihi yeniden yazma konusundatarihin kurgusallığını vurgulamaktadır” (Oppermann, 2006: 20). Postmodernistler tarihi, yeni tarihselci bir yaklaşımla ele alırlar. Bu yaklaşıma göre tarih nesnel bir olgu olmaktan ziyade öznel bir anlatıdır. İnsanların bakış açısıyla oluşturulmuş bir metin yani bir kurmacadan ibarettir.

Son yıllarda ortaya çıkmış olan yeni tarihselcilik kuramı, tarihin karakteristiği itibarıyla öznel olduğu düşüncesine dayanır. Bu kurama göre tarih bize kesin ve değişmez doğruları, mutlak gerçekleri bildirmez. “Tarih, tarihçinin ilgilendiği dönemin gerçeklerini yorumlamasıyla oluşturduğu kurmaca bir metindir. Bize mutlak gerçeği ifade etmez” (Kolcu, 2015: 349). Postmodernistler, tarihi olayların da öznel yorumlamalar sonucu farklı açıklamalar yapılabileceğinden hareketle yoruma açık tarihi metinler meydana getirir. Bu kuram öznel bir tarih anlayışını benimser, resmi ve verili tarih anlayışını reddeder. Bu kurama göre tarihin kurgusalılığı söz konusudur. “Yeni tarihselcilik akımının en önemli özelliği tarih yazımının öznelliğini vurgulamasıdır. Tarih bize kesin doğrular ve hakikat bildiremez. Yalnızca geçmiş yaşantılar, olaylar ve insanların deneyimleri ile ilgili söylemler üretir” (Oppermann, 2006: 20). Yani tarih, insanların bakış açısıyla oluşturulmuştur ve tam bir hakikati bildiremez/aktaramaz.

Postmodern romancılar tarihsel arka planı kullanmakla birlikte amaçları gerçekliği bozuma uğratmak ve sorgulamaktır. Yani tarihsel bir gerçekliğin veriler ışığında aktarılmasından ziyade çarpıtılması söz konusudur. Bundan dolayı tarihsel gerçeklik geçersizleşmeye başlar. “Postmodernizm her zaman kimin tarihi, kimim doğrusu sorularını sorarak tarihi üst anlatı olarak kabul eden anlayışı kökten sorgulamakta ve yıkmaktadır. Tarih dil içinde tekrar tekrar yazılabildiği için sürekli değişen söylemsel bir oluşum olarak ele alınır” (2006: 61). Yeni tarihsel yaklaşımla birlikte tarihi bir metnin sıradanlaştırılarak yorumlanabilirliği mümkün olur. Tarihi bir olay, kurgusal bir yaklaşımla ele alınarak sıradanlaştırılır.

Postmodernistler tarihi ders verici bir araç olmaktan çıkarıp bir oyun alanına dönüştürürler. Orhan Pamuk tarihi romanın, geçmiş hakkında fanteziler olduğunu ifade eder (Aktaran Aral, 2007: 166). Zira postmodern yazarlar tarihi bir kurgu aracı hâline getirip tarihi olay ve şahsiyetleri de kurgusal bir zemine oturturlar. Olayların bağlamını değiştirip nesnel ya da alışıldık gerçekliği yıkarlar.

İsmail Güzelsoy da eserlerinde yeni tarihselci kuramın ruhuna uygun bir tarih anlayışı ortaya koyar. Yazar, tarihi olay ve kişileri kurgusal bir şekle koyar. Anlatıda bu tarihsel yaklaşımın bir yansıması olarak gerçek tarihle örtüşmeyen bilgiler yer almıştır.

İyi Yolculuklar adlı romanda Pellucidler ve Mağlubiler adlı teşkilatların mücadelesi anlatılır. Bu teşkilatlar 1900’lü yılların Osmanlısında paralarda yer alan şeritlerin peşine düşmüşlerdir. Bu hayali örgütler, güya bu para şeritlerinden enerji almaktadırlar. Hafiye biriminde görevli hayali istihbarat adamları bu paralara ulaşmak için amansız bir mücadele verirler. Osmanlı’nın o dönemki istihbarat teşkilatı hakkında gerçekle örtüşmeyen bilgiler anlatıda yer alır. Aynı zamanda o dönemde hayali bir İngiliz istihbarat ajanı olan Sir Wilthold adlı karakter anlatıda yer alır. Yazar isteyen kişilerin onun hakkındaki bilgileri Herr Shoeder’in kitabında bulabileceklerini söyler. Yazar yeni tarihselci kurguya uygun bir anlayışla tarihte olmayan kişiler ve olmayan kitapları hakkında bilgileri anlatıya taşır. “Bu olayı Shoeder’in *İki İmparatorluğun Hudutlarında* isimli kitabında tafsilatlı olarak okuyabilirsin. İnanıp inanmamak sana kalmış artık” (Güzelsoy, 2007: 249)

ifadeleriyle kurgusal olayları tarihsel bir zemine taşımak ve gerçeklik algısı ihsas etmek için kaynak gösterir.

Gölge romanında, Osmanlı'nın 19. yüzyıldaki kehanet ilmi ve o dönemdeki müneccimlerin çalışmaları hakkında bilgilere yer verilir. Osmanlı'nın son dönemlerinde, Sultan Hamid devrinde yaşamış olan müneccimlerden Hüseyin Hilmi Efendi, romanda Tahsin Hilmi Efendi adıyla yer alır. Anlatıda Tahsin Hilmi Efendi, Osmanlı sarayındaki müneccimlerden biri olup baş müneccim olmak için çabalamaktadır. Yazar, müneccimin adını değiştirip onu beceriksiz biri olarak göstererek tarihi bağlamından koparır. O dönemin müneccimlerinin hazırladıkları kehanetleri ilimle bulmadıklarını, hile ile kurguladıklarını anlatıda dile getirerek gerçek olmayan tarihi bilgilere anlatıda yer verir ve kurgulanmış bir tarihi aktararak bilgileri çarpıtır.

Hatırla adlı romanda Artuklu Sarayı'nda robot ve otonom ilmi üzerine çalışmalar yapan El Cezeri ve yaptığı çalışmalar hakkında bilgiler yer alır. Anlatıda El Cezeri'nin Artuklu Emiri II. Sökmen için tasarladığı otonomlar, tarihi gerçekliğinden uzak, kurgusal bir şekilde aktarılır:

Artuklu Sarayının bahçesine yaptığı o kükreyen aslanlar, hortumuyla çiçekleri sulayan filler, dolunaylı gecelerde uluyan kurtlar, sularını renklendirerek yanından geçenlere selam veren şadırvanlar, yaprakları her gün farklı bir melodi çalan ağaçlar, dünya üzerinde bulunmayan dört ayaklı kuşlar, insana masaj yapan çiçekler, fiskiyeli havuzlar, kendi kendini çalan sazlar, gülünç bir şey söylendiğinde kahkaha atan papağanlar filan onun gerçek sanatının soluk bir gölgesinden başka bir şey değildi (Güzelsoy, 2018: 225).

Anlatıda El Cezeri'nin çalışmaları mantık sınırlarını aşan tasarımlar olarak verilmiştir. Her ne kadar El Cezeri'nin o dönemde çeşitli otonom sistemleri üzerinde çalıştığı bilinse de günümüzde bile yapılması mümkün olmayan, ölen bir insanın robot olarak tekrar yaşatılması gibi çalışmaların ortaya konulması, mantık sınırlarını zorlamaktadır. Anlatıda El Cezeri'nin çok sevdiği kedisinin ölmesi üzerine aynısını otonom olarak yaptığı dile getirilir. Bunu duyan Artuklu Emiri El Cezeri ve ekibini toplar, onlara haykırır: “Neden can yaratmaya çalıştınız alçak herifler? Benim sarayımda, benim verdiğim parayla kâfir ettiniz hepimizi. Bir kedi vücuda getirmek de nedir, sizi Allah'sız, imansızlar” (Güzelsoy, 2018: 230). Emir önce onlara kızar fakat sonrasında ölen kızının aynısını yapmalarını ister Cezeri'nin ekibinden. Bunun

üzerine kızının aynısı bir robot yapılır ve kimse bu robotu ölen kızı Süsen'den ayırt edemez. Günümüz teknolojisinde bile böyle bir durum mümkün değilken anlatıda bunların Cezeri tarafından yapıldığının iddia edilmesi, anlatıdaki tarihin kurgusalılığına işaret eder.

Anlatıda yine Cezeri ve ekibi tarafından Emir'in ölen kızı Süsen yerine yapılan bu otonom, Emir'i sarayın terasından atarak öldürür. Artukluların tarihine bakıldığında gerçekte de Emir'in terastan düşüp öldüğü görülür. “Sökmen, 597/1200-2 yılında Hasankeyf'in dışındaki sarayının damından düşerek öldü” (Zengin, 2001: 54). Yazar ise bunun aksini iddia ederek tarihi çarpıtır. “Tarih kitapları, Emir II. Sökmen'in ayağının kayıp terastan düştüğünü yazacak ve hiçbir kaynakta bununla ilgili tek bir ayrıntı yer almayacaktı” (2018: 294). Güzelsoy yeni tarihselci yaklaşıma uygun bir şekilde kurgusal bir tarih sunar eserinde. Aynı zamanda Cezeri'nin kitaplarının adları değiştirilmiş, kurgudan ibaret olan kitap adları anlatıya dâhil edilmiştir. El Cezeri'ye ait olmayan Cebri Hâlık, Tertibat-ı Esrar adlı kurgusal kitap adları anlatıda yer alır.

Yazar böylece tarihi, kurgusunu oluşturmada bir araç olarak kullanarak öznel, kurgulanmış bir tarihe yer verir.

SONUÇ

Postmodernizmin sanatsal ve edebî yönleriyle, İsmail Güzelsoy'un romanlarındaki yansımaları bu çalışmada örnekleriyle gösterilmeye çalışılmıştır. Güzelsoy'un romanları, postmodernizmin kurmaca metinlerdeki özellikleri göz önünde bulundurularak tahlil edilmiştir. İncelemeye tabi tuttuğumuz tüm romanlarda postmodernizmin yansımaları görülürken yer yer klasik/modern roman özellikleriyle örtüşen anlatım özelliklerinin de görüldüğünü söylemek mümkündür.

Postmodern olarak kabul edilen eserlerde postmodern öğeler ile modern öğeler beraber bulunabilir. Postmodernizm modernizmden kopuşu ifade etmesine rağmen tam bir kopuşu gerçekleştirememiştir. Bu durumun iki akım arasındaki yoğun ilişkiden kaynaklandığı söylenebilir. Bundan dolayı bir esere postmodern demek o eserde modernist öğelerin olmadığı anlamına gelmez. İsmail Güzelsoy'un eserlerinde de postmodernizmin yansımalarının yanında modernizmin de yansımaları söz konusudur.

İncelemelerimiz sırasında elde ettiğimiz bulgulara göre postmodern romanda üstkurmaca, metinlerarasılık, parçalılık, çoğulculuk gibi unsurlar ön plana çıkmaktadır. Postmodernistler, her şeyin daha önce söylendiği düşüncesini benimsedikleri için başka metinlerden parçalar alarak eserlerini oluştururlar. Bunun sonucunda diğer metinlerle ilişki söz konusu olmaya başlar. Bu ilişki, metinlerarasılığın parodi, pastiş, kolaj, epigraf, alıntı gibi unsurları yardımıyla gerçekleştirilir. Postmodern romanla ilgili tespit ettiğimiz birçok özelliği, İsmail Güzelsoy'un eserlerinde de gözlemek mümkündür.

İsmail Güzelsoy'un romanlarında olay örgüsü, karmaşık ve iç içe geçmiş bir özellik gösterir. Romanları genellikle iç içe geçmiş birçok olaydan ve birbirine kısmen bağlı iç içe geçmiş hikâyelerden oluşur. Güzelsoy, aynı zamanda gerçek ve hayal olanı da iç içe ve karmaşık bir şekilde anlatıya dâhil eder. Güzelsoy'un romanları gerçek ile hayalin tarihsel bir kurguyla harmanlandığı özgün bir görünüm sergiler. Romanları aynı zamanda efsanelerin, masalların büyülü dünyası ile gerçeğin kesişme noktasında tarihsel anlatının özelliklerini göstermektedir. Tarihsel verileri, eserlerini oluşturmada, kurgulamada bir araç olarak kullanarak tarihi gerçekliği

yerinden eden Güzelsoy, tarihi olay ve kişileri bağlamından kopararak yeni tarihselci anlayışa uygun eserler ortaya koyar. Yazar, gerçekte olmayan kitaplara ve hayali şahıslara anlatısında âdeta tarihsel bir gerçeklikleri varmış gibi yer verir. Ayrıca romanlarının yapısında sözlü kültürün yansımaları yoğun olarak görülürken; meddah, gölge oyunu gibi halk kültüründe ön planda olan gösterilere eserlerinde yer verir. Kimi zamanda rüyaların anlatıya yön verdiği, gerçekliği sarstığı görülür. Zira Güzelsoy'un romanlarında rüya metaforu önemli bir yer tutar. Yazar, rüya vasıtasıyla okuru metnin kurmaca dünyasına çeker. Roman kişileri ise düş ile gerçeklik arasına gidip gelirler. Rüya içinde rüyalarla anlatıya yön veren yazar, romanın kurmaca dünyasını hissettirir. Ele aldığı konu bakımından son derece özgün eserler koyar.

Güzelsoy'un, eserlerinde üstkurmaca unsurunu başarılı bir şekilde uyguladığı görülür. Anlatıyı kesintiye uğratarak okura sorular sorarak okuru metnin yazılış sürecine ortak eder. Romanlarını belirsiz bir sonla ya da birden fazla sonla bitirerek okuru aktif kılar. Bazen de son diye bir şey olmadığını ifade eder ve sonu oluşturmayı okura bırakır hatta okurun anlatının sonunu oluşturması için seçenekler sunar. Çoğu zaman meddah tarzı anlatıma öykünerek okura seslenir, sorular sorarak âdeta okurla sohbet eder. Kimi zamanda anlatıyı kesintiye uğratarak aklında tutması için okura bir şeyler söyler, anlatının ilerisinde işe yarayacak ipuçları verir. Anlatılarında gerçek olanla rüyayı iç içe ve karmaşık vererek belirsizlik oluşturan yazar, anlatıyı üstkurmacaya taşır.

Metinlerarasılığın unsurlarını eserlerinde başarılı bir şekilde kullanan Güzelsoy; parodi, pastiş, kolaj, epigraf, alıntı, açık ve kapalı göndermeler yoluyla yazılmış diğer metinleri eserlerini oluşturmada malzeme olarak kullanır. Bazen başka metinlerden alıntılacağı tek bir paragraf üzerinde bütün metnini inşa ettiği görülür. Metnini oluşturmada hareket noktası olarak yararlandığı bu metin parçalarından roman boyunca yararlanır.

Romanlarında eski anlatıların pastişini yapan Güzelsoy, bilhassa meddah tarzı anlatıma öykünmüştür. Eserlerinde kahvehanede oturup çevresindekilere hikâye anlatan bir meddahın tavrını takıyan Güzelsoy, okuyucuya sorular sorar, sohbet eder, okuru metnin oluşum sürecine katar. Özellikle Değil Efendi adıyla kurguladığı

meddahın diliyle anlatısını aktarır. Değil adlı meddah, zaman zaman anlatılarda bir karakter olarak da yer alır.

Güzelsoy başka eserlerden aldığı metin parçalarını parodik bir yaklaşımla romanlarına dâhil eder. Bu metin parçalarını bağlamlarından kopararak anlatısını oluşturmada bir malzeme olarak kullanır.

Güzelsoy, bilhassa sinema, mitoloji, tarih ve sözlü edebiyattan ödünç malzemeler alarak metinlerarası ilişki sağlar. Eserlerinde sık sık yazar ve eserlere, sinema ve tiyatro oyuncularına, tarihi şahsiyetlere ve olaylara gönderme yapar. Eserlerinde zengin bir metinlerarası ilişki sağlayan yazar; çeşitli yazar, eser ve durumlara da göndermede bulunur. Metinlerarasılığın öğelerinden olan parodi, pastiş, kolaj, epigraf, göndermeyi eserlerinde örneklediği görülür. Bütün bu unsurları, ağırlıkları romanda romana değişmekle beraber sık sık kullandığı söylenebilir. Çalışmamızda yazarın birçok açıdan postmodern özellikler ortaya koyan romanlar yazdığı sonucuna vardık. Bu nedenle İsmail Güzelsoy'u Türk edebiyatının postmodern yazarları arasında göstermek mümkündür.

KAYNAKÇA

- Akay, A. (2010). *Postmodernizmin ABC'si*. Ankara: Say Yayınları.
- Akman, İ. (2016). *Bilge Karasu'nun Eserlerinde Postmodern Unsurlar*. Yayınlanmamış yüksek Lisans Tezi, Dicle Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Diyarbakır, Turkey.
- Aktulum, K.(2000). *Metinlerarası İlişkiler*. Ankara: Öteki Yayınevi.
- Aktulum, K.(2004). *Parçalılık/Metinlerarasılık*. Ankara: Öteki Yayınevi.
- Aktulum, K. (2008). “*Parçalılık-Süreksizlik-Kopukluk*”, Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi.
- And, M. (1999). *Osmanlı Tiyatrosu*. Ankara: Dost Kitabevi.
- Anderson, P. (2002). *Postmodernitenin Kökenleri*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Antakyalıoğlu, Z. (2013). *Roman Kuramına Giriş*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Aral, F. (2007). *Orhan Pamuk Edebiyatı*. Saancı Üniversitesi Sempozyum Tutanakları (19-20 Aralık 2006). İstanbul: Agora Kitaplığı
- Ayaydın, A. (2015). *Empresyonizm (İzlenimcilik) Akımının Güncel Bakış Açısıyla Bazı Yönlerden İncelenmesi*. Sanat Eğitim Dergisi. Cilt 3, Sayı 2.
- Aytaç, G. (1999). *Genel Edebiyat Bilimi*. İstanbul: Papirüs Yayınları.
- Aytaç, G. (2002). *Tanzimat'ta Tiyatro Edebiyatı Tarihi*. Ankara: Akçağ.
- Aytaç, G.(2016).*Çağdaş Türk Romanı*. Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Best, S. Kellner, D. (2010). *Postmodern Teori*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Bingöl, U. (2016). *Murathan Mungan'ın Şiirlerinde Postmodern Unsurlar*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Dicle Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Diyarbakır, Turkey.
- Cebeci, O. (2008). *Komik Edebi Türler: Parodi, Satir ve İroni*. İstanbul: İthaki Yayınları.
- Çetin, N. (2016). *Tanzimat Dönemi Türk Edebiyatı*. Ankara: Nobel.
- Çetişli, İ. (2004). *Metin Tahlillerine Giriş 2*. Ankara: Akçağ Yayınları.

- Çetişli, İ. (2008). *Batı Edebiyatında Edebi akımlar*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Doltaş, D. (1999). *Postmodernizm Tartışmalar ve Uygulamalar*. İstanbul: Telos.
- Doltaş, D. (2003). *Postmodernizm ve Eleştiririsi*. İstanbul: İnkılâp Kitabevi.
- Demir, Y. (2002). *Zaman Zaman İçinde/ Roman Roman İçinde: Müşâhedât(Bir Üstkurmaca Olarak Müşâhedât)*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Ecevit, Y.(1992). *Kurmaca Bir Dünyadan*. Ankara: Gündoğan Yayınları.
- Ecevit, Y.(1996). *Orhan Pamuk' u Okumak*. İstanbul: Gerçek Yayınevi.
- Ecevit, Y. (2016). *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Eco, U. (1999). *Gülün Adı Üstüne Umberto Eco'nun Açıklaması, Gülün Adı*, İstanbul: Can Yayınları.
- Eco, U. (2015). *Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti*. İstanbul: Can Yayınları.
- Eliuz, Ü. (2016). *Oyunda Oyun Postmodern Roman*. İstanbul: Kesit Yayınları.
- Elçin, ř. (1986). *Halk Edebiyatına Giriş*. Ankara: Kùltür ve Turizm Yayınları.
- Emre, İ. (2006). *Postmodernizm ve Edebiyat*. Ankara: Anı Yayıncılık.
- Erhat, A. (1993). *Mitoloji Sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Forster, E.M. (2016). *Roman Sanatı*. İstanbul: Milenyum Yayınları.
- Gümüş, S.(2015). *Modernizm ve Postmodernizm*. İstanbul: Can Yayınları.
- Güzelsoy, İ. (2004). *Ruh Hastası*. İstanbul: İletişim.
- Güzelsoy, İ. (2006). *Rukas*. İstanbul: Everest Yayınları.
- Güzelsoy, İ. (2007). *İyi Yolculuklar*. İstanbul: Everest Yayınları.
- Güzelsoy, İ. (2010). *Değil Efendi'nin Renk ve Korku Meselleri*. İstanbul: Doğan Kitap.
- Güzelsoy, İ. (2013). *Saf*. İstanbul: Mephisto Kitaplığı.
- Güzelsoy, İ. (2015). *Değmez*. İstanbul: Doğan Kitap.
- Güzelsoy, İ. (2016). *Gölge*. İstanbul: Doğan Kitap.
- Güzelsoy, İ. (2017). *Çıt Yok*. İstanbul: Doğan Kitap.

- Güzelsoy, İ. (2017). *Sincap*. İstanbul: Doğan Kitap.
- Güzelsoy, İ. (2018). *Hatırla*. İstanbul: Doğan Kitap.
- Güzelsoy, İ. (2018). *Süslü Hatıralar Sahnesi*. İstanbul: Karakarga Yayınları.
- Jameson, F. (2011). *Postmodernizm ya da Geç Kapitalizmin Kültürel Mantığı*. Ankara: Nirengi Kitap.
- Kabaklı, A. (2016). *Edebiyat Akımları*. İstanbul: Türk Edebiyat Vakfı Yayınları.
- Karataş, T. (2001). *Ansiklopedik Edebiyat Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Perşembe Kitapları.
- Kaya, D.(2007). *Ansiklopedik Türk Halk Edebiyatı Terimler Sözlüğü*. Ankara: Akçağ.
- Kefeli, E. (2009). *Metinlerle Batı Edebiyatı Akımları*. İstanbul: Akademik Kitaplar.
- Koçakoğlu, B.(2012). *Anlamsızlığın Anlamı Postmodernizm*. Ankara: Hece Yayınları.
- Koçu, R. E. (2016). *Tarihimizde Garip Vakalar*. İstanbul: Doğan Kitap.
- Kolcu, A. İ. (2003). *Batı Edebiyatı*. Ankara: Akçağ.
- Kolcu, A. İ. (2015). *Edebiyat Kuramları*. Erzurum: Salkımsöğüt Yayınları.
- Kur'an-ı Kerim Meali (2009). Ankara: Diyanet Yayınları.
- Kuzu, A. (2015). *El Cezeri Dünyanın İlk Mühendisi*. İstanbul: Parola Yayınları.
- Küçük, S. (2015). *Bâkî Dîvânı*. Ankara: Tdk Yayınları.
- Lodge, D. (2013). *Kurgu Sanatı*. Ankara: Hece Yayınları.
- Lewis, Barry (2006). *Postmodernizm ve Roman. Postmodernizmin Eleştirel Sözlüğü*. İstanbul: Ebabel Yayıncılık.
- Meydan Larousse (1988). İstanbul, Meydan. Cilt 4 s329
- Moran, B. (2015). *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 3*. İstanbul: İletişim.
- Nutku, Ö. (1997). *Meddahlık ve Meddah Hikâyeleri*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayınları.
- Oppermann, S. (1992). *Postmodern Romanda Değişen Anlatım Biçemi ve Gerçeklik/Yazı İkilemi*, Littria, C.III

- Oppermann, S. (2006). *Postmodern Tarih Kuramı*. Ankara: Phoenix.
- Özbek, Y. (2013). *Postmodernizm ve Alımlama Estetiği*. Konya: Çizgi Yayınevi.
- Pala, İ. (1995). *Ansiklopedik Divan Şiiri Sözlüğü*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Poe, E. A. (2007). *Bütün Şiirleri*. İstanbul: İthaki Yayınları.
- Rosenau, P. M. (1998). *Post- Modernizm ve Tolum Bilimleri*. Ankara: Ark Yayınları.
- Sazyek, H. (2002). *Türk Romanında Postmodern Yöntemler ve Yönelişler*, Hece Dergisi (Türk Romanı Özel Sayısı), s. 493-509. Temmuz.
- Sazyek, H. (2006). *Kolaj ve Romandaki Yeri*, Kitaplık, s92-99, Mart.
- Sazyek, H.(2013). *Roman Terimleri Sözlüğü*. Ankara: Hece Yayınları.
- Şaylan G. (2009). *Postmodernizm*. Ankara: İmge Kitabevi.
- Tanpınar, A. H. (2001). *19'uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*. İstanbul: Çağlayan Kitabevi.
- Tanrıdağlı, F. K. (2018). *Türk Müziğinin Çin Müziğine Etkileri Üzerine*. Uluslar arası Uygur Araştırmaları Dergisi. S.34
- Tekin, M. (2001). *Roman Sanatı I*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Tevrat (2000).çev. Demirel H. İstanbul: Ohan Matbaacılık.
- TDK (2009). *Yazım Kılavuzu* (26. Baskı). Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- TDK (2005). *Türkçe Sözlük* (10. Baskı). Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Timur, K. (2017). *Kural Tanımayan Bir İdeoloji: Postmodernizm*, Gelenek ve Postmodernizm Özel Sayısı, Hikmet Dergisi.s 1-9.
- Todorov, T. (2004). *Fantastik*. İstanbul: Metis.
- Uç, H. (2006). *Roman Eleştiri Terimleri*. Ankara: Bizim Büro.
- Yamaner, G. (2007). *Postmodernizm ve Sanat*. Ankara: Algı Yayıncılık.
- Zengin, B. (2001). *Hasankeyf Tarihi ve Tarihi Eserleri*. İstanbul: Samaha Turizm.

Web Adresleri

Web: (www.tdk.gov.tr)

Web: (www.kulturturizm.gov.tr)



ÖZGEÇMİŞ

Siirt'in Kurtalan ilçesinde doğdu. İlkokulu, ortaokulu ve liseyi aynı ilçede tamamladıktan sonra Dicle Üniversitesi, Ziya Gökalp Eğitim Fakültesi, Türkçe Öğretmenliği bölümüne 2005'te kaydoldu. Bu bölümden 2009 yılında lisans derecesiyle mezun oldu. Aynı yıl Milli Eğitim Bakanlığı çatısı altında Türkçe Öğretmenliği görevine başladı. Hâlen bu görevi sürdürmektedir. 2013 bahar yarıyılında Siirt Üniversitesi Kurtalan Meslek Yüksekokulunda Türk Dili dersini verdi. 2016 yılında Artuklu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı yüksek lisans eğitimine başladı.



T.C.
MARDİN ARTUKLU ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
İNTİHAL RAPORU

Tez Başlığı: İsmail Güzelsoy'un Romanlarında Postmodernizmin Yansımaları

Yukarıda başlığı gösterilen tez çalışmamın kapak sayfası, giriş, ana bölümler ve sonuç kısımlarında oluşan toplam 145 sayfalık kısmına ilişkin 21/05/2019 tarihinde tez danışmanım tarafından turnitin adlı intihal tespit programından aşağıda belirtilen filtrelemeler uygulanarak alınmış olan orijinallik raporuna göre, tezimin benzerlik oranı alıntılar dâhil %2'dir.

Uygulanan Filtrelemeler:

Kaynakça hariç

Alıntılar dâhil

5 Kelimeden daha az örtüşme içeren metin kısımları hariç açıklamalar

Açıklamalar.....
.....

Mardin Artuklu Üniversitesi Turnitin adlı intihal tespit programı sonucunda; azami benzerlik oranlarına göre tez çalışmamın herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim.

Adı Soyadı: Mahfuz Can

Öğrenci No: 16760003

Tarih ve İmza

Programı: Turnitin

Statüsü: Yüksek Lisans


Danışman Onayı

PROF. DR. BEYHAN KANTER


A.B.D. Başkanı Onayı

PROF. DR. BEYHAN KANTER