

ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI

Hülya ÇEVİRME

MURATHAN MUNGAN'IN HİKÂYELERİNİN
KÜLTÜR YAPILARININ DEĞERLENDİRİLMESİ
VE
GREIMAS GÖSTERGEBİLİM METODUNA
GÖRE YAPISAL ÖZELLİKLERİNİN İNCELENMESİ

83834

DOKTORA TEZİ

Tez Yöneticisi
Yrd. Doç. Dr. Abdülkerim DİNÇ

ERZURUM – 1999

T.C. YÜKSEKÖĞRETİM KURULU
DOKÜMANTASYON MERKEZİ

**MURATHAN MUNGAN'IN HİKÂYELERİNİN
KÜLTÜR YAPILARININ DEĞERLENDİRİLMESİ
VE
GREIMAS GÖSTERGEBİLİM METODUNA
GÖRE YAPISAL ÖZELLİKLERİNİN İNCELENMESİ**

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ.....	I
ÖZET	III
ABSTRACT	iv
GİRİŞ.....	1
I- GÖSTERGEBİLİM ÜZERİNE AÇIKLAMALAR.....	1
A) A.J. Greimas Göstergebilimi	5
a) Türkiye'de Göstergebilim	17
II- POSTMODERNİZM ÜZERİNE GENEL BİLGİLER	18
a) Sanat ve Edebiyatta Postmodernizm.....	24
I. BÖLÜM	29
MURATHAN Mungan	29
b) Murathan Mungan'ın Eserleri	35
II. BÖLÜM	37
MURATHAN Mungan'IN HİKÂYELERİNİN KÜLTÜR YAPILARININ DEĞERLENDİRİLMESİ VE GREIMAS GÖSTERGEBİLİM METODUNA GÖRE YAPISAL ÖZELLİKLERİNİN İNCELENMESİ	37
1.1. SON İSTANBUL	38
1.1.1. DÖRT KİŞİLİK BAHÇE	39
1.1.2. Ç.C.....	65
1.2.1. GENEL DEĞERLENDİRME.....	91
2.1. CENK HİKÂYELERİ	94
2.1.1. ŞAHMERANIN BACAKLARI	95
2.1.2. ÖKKEŞ İLE CENGAVER	143
2.1.3. KASIM İLE NÂSİR	158
2.1.4. BİNALÎ İLE TEMİR	182
2.1.5. ENSAR İLE CİVAN	195
2.1.6. YILAN VE GEYİĞE DAİR	206
2.2. GENEL DEĞERLENDİRME.....	216
3.1. KIRK ODA	221
3.1.1. YEDİ CÜCESİ OLMAYAN BİR PAMUK PRENSES	220
3.1.2. STELYANOS HRİSOPULOS GEMİSİ	221
3.1.3. ZAMANIMIZIN BİR KÜLKEDİSİ	230
3.1.4. YÜZYILLIK UYUYAN GÜZEL	239
3.1.5. AŞKIN GÖZYAŞLARI YA DA RAPUNZEL İLE AVARE	251
3.2. GENEL DEĞERLENDİRME.....	262
4.1. LÂL MASALLAR	273
4.1.1. MURATHAN ile SELVİHAN ya da BİR BİLLUR KÖŞK MASALI	276
4.1.2. ÂZER İLE YADİGÂR.....	277
4.1.3. ULAK İLE SADRAZAM	319
4.2. GENEL DEĞERLENDİRME.....	330
5.1. KAF DAĞININ ÖNÜ	332
5.1.1. SURET MASALI	333
5.2. GENEL DEĞERLENDİRME.....	359
SONUÇ.....	363
BİBLİYOGRAFYA.....	369
İNDEKS	374
TABLolar	381
ÖZGEÇMİŞ	384

ÖNSÖZ

Türk hikâyeciliğinde 1980'li yıllardan sonra dikkatleri üzerine çeken başarılı yazarlardan biri de Murathan Mungan'dır.

Hikâye, şiir ve tiyatro çalışmalarında Türk-Osmanlı, Mezopotamya, doğu-batı dünyası ve Anadolu coğrafyasının masal hikâye, efsane ve mitoloji kaynaklarından yararlanan, bu kültürel mazlemeyi günümüz yazım teknikleriyle başarıyla sunan Murathan Mungan'ın hikâyelerini incelemeyi uygun bulduk.

Mungan'ın on yedi hikâyesini kapsayan araştırmamızda her hikâyenin kültür yapısını ortaya çıkarmayı amaçlarken metodlu bir çalışmayı da hedefledik.

Çalışmamızın giriş kısmında Göstergebilim üzerine genel bilgi ve Greimas Göstergebilimi üzerine kuramsal bilgi verdikten sonra hikâyelerdeki kültürel yapıyı yorumlamamıza kolaylık sağlayacağı düşüncesinden hareketle, ön bilgi seviyesinde postmodernizm ve edebiyattaki uygulaması hakkında iki başlık oluşturduk.

Çalışmamızın I. bölümünde yazarın edebî kişiliği ve eserleri hakkında genel bilgi verdik.

II. Bölümünde ise her hikâyeyi önce Greimas Göstergebilim metoduna göre inceledik. Bu şekilde hikâyelerin yapısal özelliklerini ortaya çıkardıktan sonra her hikâyeyi şahıs, zaman ve mekân açısından belirgin hale getiren tablolar oluşturduk. Hikâyelerde işlenen kültürel yapıyı yorumladık. Hikâyelerin kültür yapısını incelerken özellikle fonksiyonel olan unsurlara geniş yer verdik. Yer, kişi ve mekân tasvirlerinde geçen kültür unsurlarını alıntılarla gösterdik. Yorumda geçen, fonksiyonel olsun-olmasın, bütün kültür unsurlarını oluşturduğumuz tablolarda sabitleştirdik.

Çalışmamızın sonunda hikâye kahramanlarını Greimas'ın belirlediği işlevlere göre, tablo üzerinde inceledik. Böylece Greimas'ın belirlediği yirmi işlevin hikâyelere göre dağılımını belirgin hale getirdik.

Her hikâye kitabının genel kültür dokusunu ise, bütün hikâyelerin tek tek incelendikten sonra “Genel Değerlendirme” başlığı altında vermeye çalıştık.

Hikâyelerin yapısal açıdan ortak yönlerini kesitlerden hareketle tablo üzerinde gösterdik.

Ancak, ele aldığımız yazar hakkında, bilgi ve yorum eksikliği çalışmamız sırasında en büyük engel olarak karşımıza çıktı. Kültürel unsurları yorumlamamızda ise postmodern unsurlar üzerine olan tespitlerimiz, postmodernizmin halen tartışmalı bir konumda olması nedeniyle doğal olarak bizim de çok kesin yargılarda bulunmamızı zorlaştırdı.

İki ayrı alanı kapsayan bu çalışmamızda yazarın söz konusu hikâyelerinin hem kültürel, hem de yapısal özelliklerini tesbit ederek metodlu, özgün bir çalışmayı hedefledik.

Bu çalışmamda beni yönlendiren, her zaman destekleyen değerli yardımlarını esirgemeyen sayın hocam Prof. Dr. Bilge SEYİDOĞLU'na minnet duygularımı sunarken yine değerli fikirleriyle bana destek olan hocam Prof. Dr. Muhan BALİ'ye Göstergebilim ve Greimas Göstergebilimi metodu ve uygulaması hakkında yardımlarını gördüğüm Dr. Nurdoğan SAVRAN'a, Atatürk Üniversitesi Fransız Dili ve Edebiyatı Bölümü Öğretim Üyesi Prof. Dr. Sevim AKTAN' ve danışmanım Yrd. Doç. Dr. Abdulkerim DİNÇ Bey'e teşekkür ederim.

Bu arada bana her anlamda destek ve moral gücü veren aileme de sonsuz sevgilerimi ve teşekkürlerimi sunarım.

ÖZET

"Murathan Mungan'ın Hikâyelerinin Kültür Yapılarının Değerlendirilmesi ve Greimas Göstergebilim Metoduna Göre Yapısal Özelliklerinin İncelenmesi" adlı bu çalışma on yedi hikâyeden oluşan beş hikâye kitabı üzerine uygulandı. Hikâye kitapları kronolojik sırasıyla şunlardır.

- 1- Son İstanbul, 1985
- 2- Cenk Hikâyeleri, 1986
- 3- Kırk Oda, 1987
- 4- Lâl Masallar, 1988
- 5- Kaf Dağının Önü, 1994

Eserin giriş bölümünde asıl çalışmaya hazırlık amacıyla göstergebilim ve A.J. Greimas Göstergebilimi hakkında genel bilgilere yer verildi. Hikâyelerin kültür yapılarını yorumlamada kolaylık sağlaması amacıyla postmodernizm ve sanat-edebiyat alanlarındaki uygulamaları hakkında ön bilgi seviyesinde iki başlık oluşturuldu. I. Bölümde Murathan Mungan'ın hayatı, edebî kişiliği ve eserleri hakkında bilgi verildi.

II. Bölümde ise:

1- İncelemeye alınan her hikâyede geçen kültür unsurları doğrultusunda hikâyelerde işlenen kültür yapılarının değerlendirilmesi amacıyla,

2- Greimas göstergebilim metoduna göre , hikâyelerin yapısal özelliklerinin ortaya konulması şeklinde geliştirildi. Her hikâyenin uygulanan metodla yapısal özellikleri ortaya konulurken, işlenen olay örgüleri ve kültür unsurları çerçevesinde, kültürel yapısı değerlendirildi.

Hikâyelerde işlenen olaylar; olayların geçtiği yer zaman, şahıs durumuna göre, metinlerin içinde geçen kültür unsurları, tablolar üzerinde topluca gösterildi. Ayrıca A.J. Greimas'ın tespit ettiği 20 işlevin hangi hikâyelerde ne oranda var olduğu ve hikâyelerde tespit edilen ortak yapısal özellikler çalışmanın sonuna eklenen iki tablo üzerinde verildi.

ABSTRACT

Ph. D THESIS

AN EVALUATION OF THE CULTURAL STRUCTURE OF THE
SOCIETY IN MURATHAN MUNGAN'S SHORT STORIES AND A STUDY ON
THEIR STRUCTURAL FEATURES BASED
ON GREIMAS'S SEMIOTICS

Hülya ÇEVİRME

Supervisor:

1998-PAGE:

Jury:.....

This study named "An evaluation of the cultural structure of Murathan Mungan's short stories and a study of their structural features according to Greimas Semiotics" was applied to 5 story books consisting of 17 stories.

The story books are chronologically as follows.

- | | |
|-------------------------|-------------------------|
| 1.Son İstanbul, 1985. | 2.Cenk Hikâyeleri, 1986 |
| 3.Kırk Oda, 1987 | 4.Lâl Masallar, 1988 |
| 5.Kaf Dağının Önü, 1984 | |

In the introduction of the study, general information about semiotics and A.J. Greimas Semiotics took part by the purpose of preparation for main study. Two titles were formed at the level of primer information about applications in the field of post modernism and art literature by the aim of simplification for the evaluation of cultural structures in the field of post modernism and art literature by the aim of simplification for the evaluation of cultural structures in the stories. The information about Murathan Mungan's life, literary personality and his works took part in the first chapter.

As to second chapter (1): By the purpose of the evaluation of cultural structures in the stories in the direction of cultural elements maintained in all stories under study, (2) According to Greimas's Semiotics it was improved as introduction of structural features of the stories.

In the involvement of the method of all stories applied, as its structural features were maintained, cultural structure was evaluated in the plot and cultural elements

The events in the stories, the place in which those happened, time, cultural elements in the text were shown in whole according to person. In addition, in what stories 20 process which A.J. Greimas determined were present in what extent and common structural features determined in the stories were presented in two tables added to the end of the study.

GİRİŞ

I- GÖSTERGEBİLİM ÜZERİNE AÇIKLAMALAR

Türkçe'de *göstergebilim* olarak karşılık bulan *semiyotik* sözcüğü, Yunanca'daki *Semiotike* teriminden, *semiyoloji* sözcüğü ise Yunanca *seméion* (gösterge) ve *login* (kuram) sözcüklerinin birleşmesinden doğmuştur. Sözcük genel olarak, bireyler ve toplumlar arasında anlaşmayı sağlayan çeşitli gösterge dizgelerinin üretim, işleyiş ve algılama biçimlerini inceleyen *bilim* olarak tanımlanır.¹

Gösterge kavramı geçmişten günümüze birçok bilim adamı, felsefeci ve dilcinin uğraş alanı olmuştur. XVII ve XVIII. yüzyıllarda Leibniz, Locke, Diderot, Condillac, Lambert gibi felsefeciler genel bir dil ve anlam kuramı tasarlarken göstergelerle de ilgilenirler, göstergelerin nitelikleri üzerine incelemeler yaparlar. XIX. yüzyılda başlangıçta daha çok dilsel göstergeler üzerinde durulurken sonraları resim, kareografi, müzik, amblem, törenler vb. gösterge türleri de önem kazanmaya başlar. Bunlarla birlikte göstergelerin dönüşümleri ve birleşim ilkeleri üzerinde çalışmalar yapılır. Göstergeler varoluş ve üretiliş kategorilerine göre ayrılarak *göstergebilim* konusunun göstergelerin yetkinliği olduğu yönünde çalışmalar ön plana çıkar. Özellikle felsefeciler tarafından göstergebilimle ilgili genel gözlemler konusunda artan bu tür çalışmalar, çağdaş göstergebilimin temelini oluştururlar.²

Çağdaş göstergebilimin iki öncüsü Amerikalı felsefeci, mantıkçı ve matematikçisi **Charles Sanders Peirce** (anlamlama göstergebilimi) ve İsviçreli dilbilimci **Ferdinand de Saussure** (toplumsal göstergebilim)dir.

Charles Peirce ve *Ferdinand de Saussure*'ün öncülüğünden sonra felsefe ve antropoloji dünyasının önemli kişileri de göstergebilimin gelişmesine katkıda bulunmuşlardır. Alman Felsefecisi **Ernest Cassirer** ve Fransız antropologu **Claude Lévi Strauss**, dilbilimci **Edward Sapir**,

¹ *Büyük Larousse Sözlük ve Ansiklopedisi*, Milliyet Yayınları, İstanbul 1986, Cilt 20, s. 10347.

Nikolay Trubetskay ve Emile Benveniste çağdaş göstergebilim üzerine düşünceler üretmişlerdir.³

Göstergebilimin incelemeye çalıştığımız tarihi gelişiminden sonra özellikle çalışmamız için de önemli olan, metin incelemelerinde karşımıza çıkan *gösterge* ve *anlamlama* üzerinde duralım. Bu iki sözcük herşeyden önce dil ile ilgilidir. Günümüzde dilbilim metodları değişik ilimlere uygulanırken diğer taraftan da dilbilime yakın *Göstergebilim* ve *Anlambilim* gibi yeni bilim dalları ve çalışma alanları ortaya çıkmıştır. Dilbilim dilin tarihi gelişmesi, gösterdiği yapı özellikleri üzerinde dururken göstergebilim göstergelerle, anlambilim de anlam ve anlamlandırmayla ilgilenir.⁴ Her üç bilim dalının ortak olduğu nokta dilden hareket etmeleridir. Ayrıca göstergebilim, dilbilimin yöntemlerini ve kuramlarını örnek almıştır.

Dilimizde özellikle *dilbilim* (Linguistique) sözcüğü örnek alınarak, üretilen *göstergebilim* (sémiotique) teriminin günümüzde ulaştığı boyutlar göz önünde bulundurulduğunda sadece göstergeleri inceleyen bir bilim dalı olmadığı anlaşılır. Günümüzde metin incelemelerinde bilimsel bir yaklaşım olarak kabul edilen göstergebilimin bu yönünü de incelemek için dilbilimde *gösterge* kavramının neyi ifade ettiğini belirlememiz gerekir.

Gösterge, dil ile ilgili bilimlerde, bir başka şeyin yerini tutabilecek nitelikte olup kendi dışında birşey gösteren, her çeşit biçim, nesne, olgu vb. olarak tanımlanır. Dilbilime göre ise, dilde manâlı en büyük birim göstergedir. Dilsel göstergelerin temelinde ise birbirinden ayrılmayan, biri *ses imgesi*, diğeri *kavram* olmak üzere iki düzlem vardır. Dilbilimciler ses ya da sesler bütününi gösteren kavramı da *gösterilen* diye adlandırır.⁵

² Mehmet Rifat Güzelşen, *Göstergebilim'in ABC'si*, Simavi Yay. ABC Dizisi: 8, İstanbul 1992, s. 10-16.

³ Mehmet Rifat, *Dilbilim ve Göstergebilimin Çağdaş Kuramları*, Düzlem Yayınları, Ocak 1990, s. 83, 106.

⁴ "Bugünkü Dünyada Dilbilimi ve Bize Düşen Görevler", Dil Dergisi, Doğan Aksan Özel Sayısı, Sayı: 16, Şubat 1994, s. 34-38-125.

⁵ Nedim Gürsel, "Dilbilim ve Gösterge Kuramı", Türk Dili, Sayı: 320, Mayıs 1978, s. 381-382.

Bir metinde dil unsurları, *göstergeler sistemi* olarak tanımlanır. Bu unsurların mesajı iletebilmesi için düzenlenmesi gerekir. İletişim teorisine göre, konuşan veya yazar insan; *gönderici*, göndericinin iletmek istediği şeye *mesaj*, dinleyici veya okuyucu; *alıcı*, mesajın ifâdesi için kullanılan dile; *şifre*, mesajın işaret ettiği unsura; *gönderge*, mesajın göndericiden alıcıya gitmesine hizmet eden vasıtaya; *taşıyıcı* denir. Bütün bu göstergeler sistemini inceleyen ise *bildirişim göstergebilimdir*. Bu göstergeleri ayrıntılı bir biçimde çözümleyerek, yeniden yapılandırarak, kavranmasını sağlayan *anamlama göstergebilimdir*.

Göstergebilimin amcını ve sınırlarını daha iyi anlamak için, *anlatı* kavramıyla anamlama göstergebilimin ilişkisini açıklamak gerekir. Buna göre göstergebilim, anlatılarda, anlamların birbirleriyle nasıl eklenerek üretildiğini araştıran, bu üretim sürecini ortaya koyabilecek bir model geliştiren bilimsel bir tasarıdır.

Göstergebilim, anlamlı ve yapılı bir bütün (dizge) oluşturan birimlerin aralarında kurallı bir dayanışma olduğuna inanır.⁶

Bir göstergebilimcinin araştırma alanı, belirli bir gösterenle gösterilenin aralarında bir ilişki kurdukları simgesel göstergedir; amacı ise göstergelerin gerisinde yatan, kendi içinde tutarlı dizgeyi açıklayabilmektedir.

Yazın alanında göstergebilimin amacı *doğal dilden* yola çıkarak, *yazınsal söyleme* ulaşmaktır. Yazınsal söylemlerdeki iletişim çoğunlukla metinde örtük bir dille verilir. Çünkü yazın ürünleri yalnız *gerçek dünyayla* değil, *kurmaca dünyayla* da ilgilenir. Bu nedenle yazınsal bir ürün kendi içinde, kapsadığı iç anlamlar, kurduğu iç bağlantılar açısından, özerk bir bütün, kapalı bir dizge, dille benzer bir göstergeler düzenidir. Bir anlatıyı çözümleyebilmek kurduğu dizge (biçim) dayanarak her ögesinin görevini ve işlevini belirlemekle mürnkündür. Dizge, gösteren, anlamda gösterilen

⁶ Güzelşen, *Göstergebilimin ABC'si*, s. 11-17.

olduğuna göre, gösterenden gösterilene varmak mümkündür.⁷ Tıpkı dilbilimde olduğu gibi yüzeysel düzeyden derin yapıya varmak anlamlandırmayı gerçekleştirir. Dilbilimin *bağıntılar*, *karşıtlıklar*, *gösteren gösterilen* gibi temel kavramlarından yola çıkan göstergebilimciler bir *anlatı grameri* oluşturma çabasına girmişlerdir.⁸ Yapıtın tüm anlamını bu anlatı gramerini oluşturarak çözmeye çalışırlar.

Yapıtın tüm anlamı ise çeşitli düzeylerde yer alan görevsel birimler arasındaki ilişkilerin tıpkı F. Saussur'un dilbilim çalışmalarında yaptığı gibi *eşzamanlı*⁹ bir okuma yoluyla saptanması ve betimlemesiyle dile getirilir. Bu okumanın doğru olarak gerçekleşmesi için ise göstergebilimcinin bütününe, parçalarına olan mantıksal önceliğine ağırlık vermesi gerekir. Bu da bütünü önce parçalara ayrılması, sınıflandırılması, üst ve alt birimler şeklinde sıralanması ve sonradan yeniden kurulması yoluyla gerçekleşir.

Anlatı bütünü kuran birimler arasındaki temel bağlantıları ise *ikili karşıtlıklar* adını verdiğimiz anlamını birbirine benzemeyişinden alan ögeler oluşturur. Böylece bir araştırmacı dilbilimdeki söz düzeyinden hareketle gerçeğin *dil* düzeyinde aranması gibi anlatının yüzeyinden hareketle derin yapısını ortaya çıkarır.¹⁰

Çalışmamıza yöntem olan **Greimas göstergebilimi** öncesinde, yukardaki bilgilerimize dayanarak, aynı konuda araştırma yapmış ve göstergebilimden hareketle geliştirdikleri yöntemi uygulamış göstergebilimciler de vardır.

Vladimir Propp yüz Rus halk masalını göstergebilimden hareketle inceleyerek, bu masallarda durmadan yenilen *izlekler*¹¹ bulmuştur.

⁷ Roland Barthes, Anlatıların Yapısal Çözümlemesine Giriş, Çev.: Mehmet Rifat-Sema Rifat, Gerçek Yayınevi, İstanbul, 1988, s. 7-10.

⁸ Julia Kristeva; Yazının Siyaseti, Kitaplık, Mart-Nisan 1997, S. 26, s.6.

⁹ Eşzamanlı dilbilim: Bir dilin tüm durumunun tek bir zaman düzlemi üstünde incelenmesi. Dilde tarihsel sürecin gözardı edilmesi.

¹⁰ Ayşegül Yüksel, *Yapısalcılık ve Bir Uygulama, Melih Cevdet Anday Tiyatrosu*, Yazko, İstanbul, 1981, s. 38-48.

¹¹ Konu, tema.

Masallar izleksel benzerlikleri doğrultusunda düzenlemiş ve sonuç olarak masallarda yer alan kişilerin görevsel özelliklerinin sınırlı ve değişmez olduğunu saptar. Böylece bir anlatıyı temel öğelerine ayırmış olur. Bu çalışmasının sonucunda Rus halk masallarının yapı açısından tek çeşit olduğunu ortaya koyar.

Yine Rus **Tzvetan Todorov**¹², 1969'da **Grammaire da Décaméron** (Dekameron'un Grameri) adlı kitabında **Bocaccio**'nun hikâyelerini bu yöntemle inceler. Anlatı grameri oluşturma çabasında, dilbilimi insan deneyimine ilişkin dizgelerin belirleyicisi ve örneği olarak benimser. Anlatı türlerinin yapısında dilbilgisine benzer yapıyı ortaya çıkarır. Todorov aynı zamanda Propp'un görevsel birimlerini de geliştirir.

Yine Rus biçimcilerinden **Romen Jakobson** göstergebilimin dilbilim alanındaki yöntemlerini şiire uygular. Jakobson şiir incelemelerini ses ve sözcükler yüzeyinde koşutluk bakışıklık, karşıtlık ve yineleme gibi dilsel kullanımların anlatıya getirdiği anlamsal zenginliği ortaya koyar.¹³

Göstergebilim hakkında verdiğimiz bu bilgilerden sonra çalışmamızın metodu olan **Greimas göstergebilimi** ve kuramın metin çözümlemelerindeki uygulamaları hakkında bilgi verelim.

A) A.J. Greimas Göstergebilimi

Fransız dilbilimci ve göstergebilimcisi **Algirdas Julien Greimas**, dilbilim alanındaki çalışmalarına 1949 yılında, "**La Mode En 1830**" (1830 Yılında Moda) adlı doktora tezinde başlarlar. Dilbilimciler bu eseri sözlükbiliminin gelişmesinde önemli bir aşama olarak değerlendirirler.

Greimas 1945-1958 yılları arasında İskenderiye Edebiyat Fakültesi'nde öğretim görevlisi olarak çalışırken aynı zamanda dilbilimle ilgili çalışmalarını da sürdürür. Bu yıllarda yaptığı çalışmalarda sözcük kavramının sadece dilbilimsel bir kavram olmadığını, dilin *yüzeysel*

¹² Bkz. Vladimir Propp, *Masalların Yapısı ve incelenmesi*, Çev.: Hüseyin Gümlüş, K.T.B. Yay., Sevinç Matbaası, Ankara 1987.

yapısının altında anlamsal bir yapısı olduğunu görür. Sözlükbilimden uzaklaşarak anlambilimine yönelir. 1956 yılında **L'Actualité du Saussurisme** (Saussurecülüğün Güncelliği) başlığıyla yayınlanan yazısı Greimas göstergebiliminin önemli dönüm noktalarındandır. Bu yazısında dilin gözlemlenebilecek doğal bir nesne olduğunu gösteren A.J. Greimas, dilin biçimsel , anlamsal ve toplumsal anlamlı bir yapı olduğunu, hem dizisel¹⁴ hem de dizimsel¹⁵ açıdan çözümlenebileceğini ileri sürer.¹⁶

1958-1962 yılları arasında Türkiye'de, Ankara ve İstanbul Üniversitelerinde dilbilim ve anlambilim dersleri veren Greimas *simgesel mantık* çalışmalarından da etkilenir. 1962 yılında ülkesi Fransa'ya döner. 1965 yılında Paris'te anlambilim, dilbilim üzerine çalışmalarına devam eder. Bu konudaki birçok araştırmacıya yardımcı olur. Yine aynı yıl E'cole Pratique des Hautes Etudes'ün 6. bölümünün yöneticisi olur. Bu okulda dilbilim, anlambilimle ilgili çalışmalara öncülük yapar.

1966'da ders notlarını, **Sémantique Structurale Recherche de Methode** (Yapısal Anlambilim Yöntem Araştırması) adıyla yayınlar. Greimas bu eserin ilk bölümünde anlambilimin kuruluş şartlarını inceler. Özellikle V. Propp'un masal çözümlemelerinde kullandığı yöntemden yararlanırken Lévi Strauss'un ortaya attığı *dil/söz, gösteren/gösterilen* gibi tümce düzeyinde kalan dilbilimi aşarak mantıksal yapıların çözümlemesine geçer.¹⁷ Bu eserde anlamlamanın temel yapıları, mantıksal bağıntılar, anlambirinciklerin eklenişi; söylemlerin işleyişi eyleyenler yapısı ve anlatılardaki işlevlerin belirlenmesi gibi göstergebilimin önemli noktalarını geliştirir. *Sémantique Structurale* göstergebilimin yöntem problemini çözen ilk eserdir. Ayrıca bu eserde C.L.Strauss'un *insanbilim* alanındaki

¹³ Tzvetan Todorov, "Jakobson: Özerk ve Somut Bir Yazınbilim Yaratıcısı", Yazın Kuramı, Çev: Mehmet Rifat, Sema Rifat. Kitaplık Ocak-Nisan 1996, Sayı 19-20, s. 124-125.

¹⁴ Dizisel Bağlantı: Belirli bir düzlemde bir arada bulunmayan ama, birbirini çağrıştıran, karşılık veya özdeşlik açısından birbirini varsayan nesne dizileri (Kundura/terlik/çizme/postal).

¹⁵ Dizimsel Bağlantı: Bir düzlemde, bir bütün oluşturan nesneler arasında kurulan bağlantı (etek-bluz-hırka vb.)

¹⁶ Rifat, *Dilbilim ve Göstergebilimin Çağdaş Kuramları*, s. 122-130

¹⁷ Yüksel, *Yapısalcılık ve Bir Uygulama*, s. 52.

alışmalarından da yararlanan Greimas, diğ er bilimlerde uygulanan bütün göstergebilim yöntemlerini birleştirerek tam bir göstergebilim kuramı ortaya koyar.

Bu kuramsal çalışmalarından hemen sonra ***Du Sens, Essais S miotiques*** (Anlam  st ne, Göstergebilim Denemeleri) adlı eserinde anlatıları c z ml meye, kuramını, örneklendirmeye başlar. 1970), ***Essais de S miotique Po tique*** (şiirsel Göstergebilim Denemeleri) adlı eserinde göstergebilim yöntemini şiire uygular. 1972)

Greimas 1973'de de kuram ve uygulama çalışmalarını büyük bir hızla sürdürür. ***S miotique Narrative et Textuelle*** (Anlatısal ve Metinsel Göstergebilim) adlı eserinde anlatılanların s zdzimsel birimleri olan Gönderen/Gönderilen,  zne/Nesne, Yardım eden/Karşı çıkan gibi eyleyenleri ele alır.

1975'te Dilbilim-Göstergebilim Araştırma Gurubu oluşturur. Aynı yıl ***S miotique et Sciences Sociales*** (Göstergebilim ve Toplumsal Bilimler) adlı eserinde toplumsal bilimlerdeki söylemlere yönelir. Greimas göstergebiliminin klavuzu ***Maupassant, La S miotique du Texte, Exercices Pratiques*** (Maupassant Metnin Göstergebilimi: Uygulama alışmaları) yöntemin uygulanmasında ortaya koyduğu en önemli eseridir.

1976'da Greimas, J. Courtes ile beraber sözlük çalışmalarına yönelir ve geliştirdiği kuramın sözlüğünü yazar. (S miotique Dictionnaire Raisonn  de la th orie du Langage)

A.J. Greimas G stergebiliminin Ana izgileri:

Greimas'ın göstergebilimle ilgili çalışmalarını özetledikten sonra, çalışmamızın da metodunu oluşturan Greimas göstergebiliminin ana çizgilerini belirleyelim:

Yapısalcılık ve yapısalcı yaklaşımla ilgili kaynakların pek çoğunda çeşitli bilim dallarına kültüre,sanata uygulanabilen *yapısalcı yöntemin*

incelenen nesnenin yapısına yöneldiğini; yapısalcı araştırmacıların bir tek metni çözümlmek yerine, o metnin başka metinlerle olan ilişkisini araştırarak yazınsal gelenekleri, yerleşmiş kalıpları, tekrarlanan olay örgülerini ve işlevleri tespit ettiklerini söyleyebiliriz.¹⁸

Greimas, *Sématique structurale*'den başlayarak kuramıyla birlikte uygulamayı da geliştirir, bir yandan genel bir anlamlama kuramı geliştirmeye çalışırken, bir yandan da kuramın ve içerdiği yöntemin insan bilimlerinin değişik dallarında sağlayabileceği olanakları araştırır. Değişik söylem türleri, özellikle de yazınsal söylem konusunda en ilginç betimleme ve çözümler örneklerini verir. Bu çabalar göstergebilimin en ileri, en tutarlı ve en verimli aşamasını oluştururlar.

Greimas'a göre evrenin bize göre bir biçim, bir anlam kazanabilmesi için, onda birtakım farklılıklar algılayabilmemiz gerekir. Farklılıkları algılamaksa:

- 1- En azından iki nesne-terimi bir arada var olan nesneler olarak kavramak.
- 2- Terimler arasındaki bağıntıyı kavrayarak bunları şu ya da bu biçimde birbirine bağlamak demektir.

Yapı kavramının ilk tanımı böylece ortaya çıkar: İki terimin ve bu iki terim arasında bir bağlantının varlığı; Bunun dolaysız sonucu olarak,

- 1-Bir nesne-terimin tek başına bir anlam taşımadığını
- 2-Anlamın her zaman bir bağıntıyı varsaydığını, dolayısıyla anlamın zorunlu koşulunun terimler arasında bir bağıntı bulunması olduğunu kesinleyebiliriz.

Bu saptamalar bizi şu sonuçlara ulaştırır:

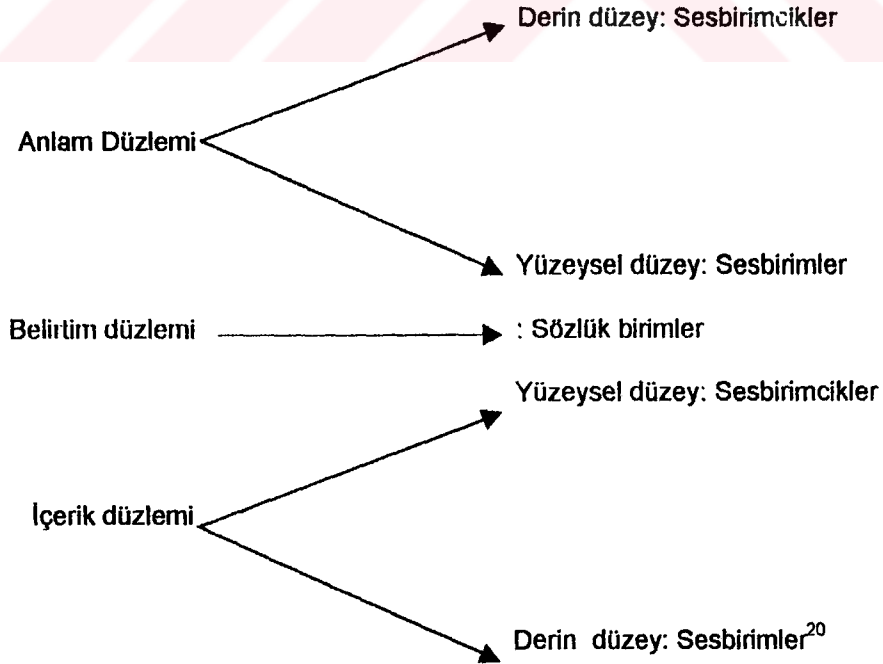
- 1- İki nesne-terimin birlikte kavranabilmesi için ortak, yani benzer ve özdeş yanlarının olması gerekir.

¹⁸ Bema Moran, *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, Cem Yayınevi, 1991, s. 169-176.

2- İki nesne-terimin birbirinden ayrılabilmesi için bir biçimden veya bir yönden farklı olmaları gerekir.

Nesneler arasındaki *karşıtlık* ya da *özdeşlik bağıntısı*, gösteren ve gösterilen düzlemlerinde kurulur. *Gösteren*; anlamın algılama düzeyinde belirlenmesini sağlayan öğelerin toplamıdır.¹⁹

Gösterilen ise gösterenin kapsadığı veya ortaya çıkardığı anlamların bütünüdür. Gösteren ve gösterilen karşılıklı bir bağıntı içindedirler. Varlıkları birbirlerini içerirler. Anlam ise gösterenin türüne ve niteliğine bağlı olarak oluşmaz. Çünkü anlam, kendisini ortaya çıkaran sözce (énoncé) ile özdeş değildir, ondan önce vardır. Gerçekten de kendi dilimizde oluşturulmuş bir öyküyü, farklı bir dile aktarabiliyorsak, bir olguyu sözle, hareketle veya resimle anlatabiliyorsak, anlam kendisini ortaya çıkaran sözceyle özdeşleşmediği, ondan önce var olduğu içindir. O halde anlamı ortaya çıkarabilmek için onun belirtim düzlemini ele almak gerekir. Bu düzlem *anlatım* ve *içerik* olmak üzere iki *alt düzlem*den oluşur. Anlatım ve içerik düzlemlerinin her biri de *derin* ve *yüzeysel* olmak üzere iki *düzye* içerir. Bu yapıyı şekil üzerinde gösterelim:



¹⁹ Tahsin Yücel, *Yapısalcılık*, Ada Yayınları, İstanbul, 1982, s. 87.

Anlatım düzleminin derin düzeyi, dilbilimle *fonolojinin* alanıdır. İçerik düzlemi de tıpkı *sessel öğeler* gibi çözümlenebilir. Bu düzeyde, temel birim *göstergebirimciktir*. Göstergebirimcik en küçük öğedir. İşlevini başka öğelerden farklı olmasıyla gerçekleştirirken varlığını ancak -özerk olmadığı için- başka öğelerle kurduğu bağıntılardan alır.

Göstergebirimciklerden hareketle bir metnin anlam evrenini çözebiliriz. Ençok tekrarlanan birimcik, metnin anlamını ençok açığa çıkaran göstergebirimciktir. Bu göstergebirimciğin açıklanması ise onun diğer göstergebirimciklerle kurduğu *karşıtlık* veya *bütünleyicilik* ilişkisinin yardımıyla mümkündür.²¹

Bu ilişkiden hareketle **Greimas** anlamlamanın temeli olarak kabul edilen **Sémiotique Caré** (göstergebilimsel dörtgen)'i oluşturur.

Şimdi, Göstergebilimsel dörtgen'in nasıl oluştuğuna bakalım:

Bir **A** anlamı, bir anlambilimsel eksen olarak kabul edilirse, $\overline{A}$ bu terimin karşıtıdır. Bu A anlam eksenini içeriğin biçimi düzeyinde

a1 $\longleftrightarrow$ a2

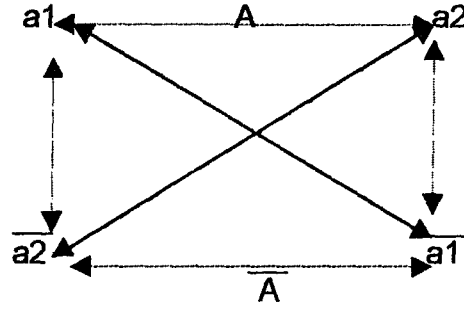
biçiminde iki karşıt göstergebirimcik olarak eklemlenirse, bu **a1**, **a2** eksenleri de kendileriyle çelişkin olan iki terimin varlığını belirler.

$\overline{a1}$ $\longleftrightarrow$ $\overline{a2}$

Daha açık bir ifadeyle hem anlam birimi karşıtı ve olumsuzu ile olan ilişkisi içinde değerlendiren Greimas, bir kavramı iki ayrı eksen üstünde ele alır. Bu karşıt kavramların her biri aynı zamanda birbirlerinin karşıtı olan olumsuz hallerini de getirir.

²⁰ A.g.e., s. 88.

²¹ Bu konuda Bkz. A.J. Greimas, *Du Sens*, s. 136-138.



Bu yapı dört ögenin ilişkilerinden oluşan bir eşyapılığır da içerir. Yani **a1** ile **a2** arasındaki ilişki ne ise **a2** ile **a1** arasındaki ilişki de odur.

- ↔ : Karşıtlık
- ↔ : Çelişkinlik
- ↔ : İçerme ya da bütünleyicilik ilişkisi anlamına gelir. Buna göre:

a1-a2 karşıtlıklar ekseni

a2 - a1 altkarşıtlıklar ekseni

a1 - a1 ile **a2-a2** çelişkinler ekseni

a1 - a2 ile **a2-a1** bütünleyiciler ekseni olarak tanımlanabilir.

Bir metnin anlam evreni, metindeki kişiler arasındaki ilişkiler, **göstergebilimsel dörtgenle** ortaya çıkar.yani Göstergebilimsel dörtgen, içerik düzleminin derin düzeyini, yani göstergebirimcikleri ve aralarındaki bağıntıları açıklar. Bir metnin anlamsal evrenindeki temel incelikleri belirgin hale getirir. Ancak bir metnin anlam düzeyi yani derin düzeyi yanında yüzeysel düzeyi de vardır ve bir metni tam olarak çözümleye-bilmek için derin düzeyini ve yüzeysel düzeyini birlikte alabilmek önemlidir. Yüzeysel düzeyin çözülmesi için Greimas, metindeki kişilerin ve nesnelerin gösterdiği tavırları veya eylemleri **eyleyenler kavramı** içinde açıklar. Greimas'a göre anlatının temel birimi insan ya da insanın biçimsel bir

kavram olarak belirlediği **eyleyendir**. Eyleyen içinde bulunduğu durum ve çevresindekilerle ilişkileri açısından ayırıcı nitelik taşıyan kişidir.²²

Greimas eyleyenler modelini oluştururken Vlademir Propp'un metin inceleme alanında yeni bir çığır açan Masalın Biçimbilimi isimli eserinden yararlanır.

Propp, dilbilimci F. Saussure'ün dilbilim alanında ileri sürdüğü synchronique (eşsüremsel) yapıyı masal incelemesinde kullanır. Ona göre, masalın tarihsel incelemesinden önce, yapısal incelenmesi yapılmalıdır. Bir metinde yapı öncelikli kavramdır.

Bu ilkelerden hareketle Propp masalı türsel açıdan tanımlamaya çalışmıştır. İncelediği Rus halk masallarından hareketle masalı oluşturan temel yapıyı ortaya koyabilmek için süreklilik gösteren, yani değişmeyen öğelerle, süreksizlik gösteren yani değişen öğeleri ayırt eder.

Değişen öge olarak masal kişileri, değişmeyen öge olarak bu kişilerin işlevlerini tespit eder. Yüz Rus masalı üzerinde yaptığı incelemede -değişmeyen otuzbir işlev tespit eder. Kahramanlarla işlevler arasındaki ilişkiyi incelediğinde ise, aynı kahramanların hep aynı işlevi gerçekleştirdiğini görür. Böylece her kahraman için bir *sphere d'action* (eylem alanı) ortaya çıkarır. Bu eylem alanlarının sayısı yedidir ve bu durumda bir masalda en çok yedi tip masal kişisi vardır. Sonucuna ulaşır.

- 1- Saldırgan
- 2- Bağışçı
- 3- Yardımcı
- 4- Prenses (Aranılan kişi)
- 5- Gönderen
- 6- Kahraman
- 7- Düzmece kahraman

²² Yüksel, *Yapısalcılık ve Bir Uygulama*, s. 48-55.

Propp masal incelemesinde "yapılan her yeni kötülük hissedilen her yeni eksikliğin" masalda durum değişimi yaptığını ifade eder ve bir masalı, kahramanın, eylemine veya tutumuna göre bölümlere ayırır ve yaptığı işleme ise kesitlere ayırma, adını verir.

Greimas, Propp'un yolundan giderken ortaya koyduğu yöntemi geliştirir. Kahramanların işlevlerini, ikilikler oluşturmak suretiyle yeniden düzenlemişler, işlev sayısını otuz birden yirmiye indirir. Bu işlevler şunlardır:

- 1- Eksiklik (Ayrılık, uzaklaşma)
 - 2- Yasaklama-Yasağı çiğneme (şiddet)
 - 3- Bilgi toplama - Boyun eğme
 - 4- Hayal kırıklığı - Boyun eğme
 - 5- Üzüntü - Birşeyin eksikliği
 - 6- Buyruk - Kahramanın kararı
 - 7- Eyleme geçme - hareket
 - 8- Sınama - Bir sınamayla karşı karşıya gelmek
 - 9- Yardımcı arama - yardımcı kabul etme
 - 10- Mekân değiştirme
 - 11- Mücâdele, kavga - zafer
 - 12- İşaret (simge) edinme
 - 13- Eksikliğin giderilmesi
 - 14- Dönüş
 - 15- İşkence, zulüm, zulümden kurtuluş
 - 16- Aranana şeye ulaşma
 - 17- Bir çabanın sarfedilmesi - Başarı
 - 18- Teşekkür, minnet
-

19- Sahte veya gerçek kahramanın ortaya çıkması

20- Cezalandırma - evlenme

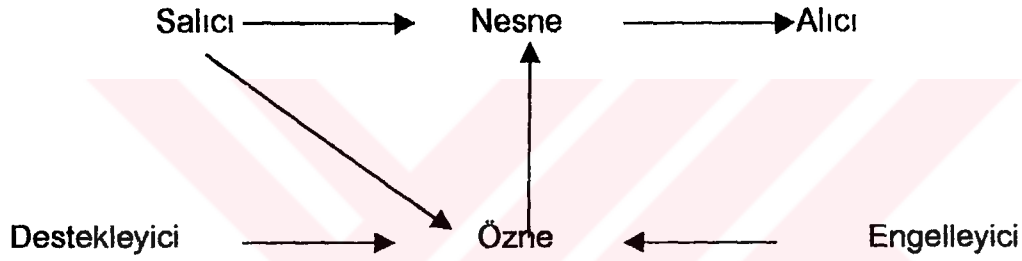
Propp'un yedi tip masal kişisini de Greimas altı kişiye indirger. Bu altı ögenin her birini *Actant* (eyleyen) olarak isimlendirir ve bu ögeleri şu şekilde üç sınıfta toplar:

Özne-karşıtı-nesne

Salıcı-karşıtı-alıcı

Destekleyici-karşıtı-engelleyici

Bu altı eyleyeni ise şöyle bir şemayla gösterir.



Bu şemaya göre, *alıcı*, elde edilmesi gereken *nesneyi* belirleyendir; *özne* bu nesnenin elde edilmesi işlemini yüklenir; özenenin bu işlemi gerçekleştirmesi esnâsında ona yardım eden destekleyici, güçlük çıkaran ise *engelleyicidir*. Nesne en sonunda alıcıya teslim edilmek için elde edilir.

Eyleyenler modelinin oluşturulmasında *modalite* kavramının (iteleyici güç) rolü büyüktür. İteleyici güçler; istemek, mecbur olmak, bilmek, yapabilmek şeklinde özetlenebilir. *Salıcı-alıcı* ilişkisine denk düşen iteleyici güç, bilmek; *destekleyici-engelleyici* ilişkisine, yapabilmek; *özne-nesne* ikilisine, istemek, iteleyici güçleri denk düşer.

İteleyici güçler eyleyenler modelinde üç eksen oluşturur.

1- İletişim ekseni (Salıcı-nesne-alıcı)

2- İsteyim ekseni (Özne nesne)

3- Yapım ekseni (destekleyici-özne-engelleyici)

Greimas eyleyenler modelinde, daha önce belirttiğimiz işlevleri özneye göre değerlendirir ve her anlatının birbirini izleyen üç (*épreuve*) deneyden oluştuğu sonucuna varır.

1-**Yetilendirici deney:** Öznenin belirli bir edimi gerçekleştirebilmesi için gerekli edinci kazandığı aşama.

2- **Sonuçlandırıcı deney:** Öznenin izencesini gerçekleştirebilmesi için gereken eylemi başarması veya başaramaması.

3- **Onurlandırıcı deney:** Öznenin başarısının tanınıp onaylanması veya onaylanmaması.

Bu üç deneyden oluşan anlatı çizgisi içerisinde anlatı izlenceleri de (*programme narratif*) yer almaktadır. Anlatı izlencesi terimi, nesne ile özne arasındaki bağıntıyla ilgili bir terimdir. Bu bağıntı bir eylemi içeren, temel sözce olarak açıklanır. Özne ile nesnenin karşılıklı durumlarına göre iki tür temel sözce bulunmaktadır.

1- Durum sözcesi (*énoncé d'état*)

2- Edim sözcesi (*énoncé de faire*)

Öznenin nesneyi elinde bulundurması veya bulundurmamasına göre de iki durum sözcesi bulunabilir:

1- Bağlaşımsal durum sözcesi

2-Ayrımsal durum sözcesi

Edim sözcesi, bu durumlarda bir dönüşümü içeren sözcüktür. Buradan hareketle, anlatı izlencesi bir durum sözcesiyle onu yönlendiren edim sözcesinden oluşan anlatı yapısı şeklinde tanımlanabilir. Bu yapı şu şekilde eklemlenir,

$$A1 = [\text{Ö1} \longrightarrow (\text{Ö2 VN})]$$

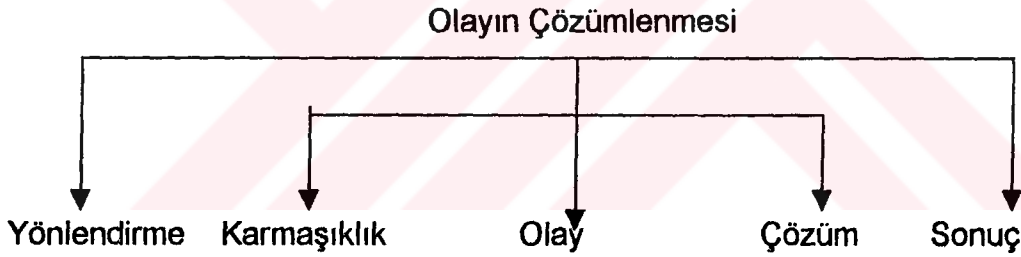
$$A1 = [\text{Ö1} \longrightarrow (\text{Ö2 } \wedge N)]$$

Burada kullanılan kısaltma ve işaretlerin anlamını açıklayalım.

Al	:	Anlatı izlencesi
[]	:	Edim sözcüğü
Ö1	:	Edim öznesi
()	:	Durum sözcüğü
Ö2	:	Durum öznesi
→	:	Dönüşüm
N	:	Nesne
Λ	:	Bağlaşım
V	:	Ayrışım

Öyleyse Anlatı izlencesi, herhangi bir özne (Ö1) tarafından gerçekleştirilen ve diğer bir özneyi (Ö2) etkileyen durum değişimidir.

Greimas'ın olayın çözümlemesiyle ilgili yapısal modeli ise şu şekilde şematize edilir.



Görüldüğü gibi Greimas incelenecek metni tıpkı bir tümce gibi çözümlenebilir bir anlamsal yapı olarak kabul eder. Bir anlatı grameri kurarak, anlatının olay örgüsünü oluşturan temel birimleri tespit eder ve bu birimlerin birleşme koşullarını ortaya koyar. Doğal olarak bir anlatının oluşabilmesi için birbirinin karşıtı veya olumsuzluğu en az iki kavramın genelliğini savunarak, anlatının derin yüzeyini inceler. Anlatının yüzeysel düzeyini de kişiler veya kişilerle nesneler arasında, uzlaşma veya çatışmalarla açıklar.²³

²³ Yüksel, *Yapısalcılık ve Bir Uygulama*, s. 52-54.

a) Türkiye'de Göstergebilim

Türkiye'de göstergebilimin temellerini 1960'lı yıllarda A.J. Greimas atar. Bu yıllarda İstanbul Üniversitesi'nde verdiği derslerde yapısal anlambilim yöntemini geliştirirken, ülkemizde de anlambilim, dilbilim, göstergebilim konularına ilgi duyan araştırmacılara ortam hazırlar.

Greimas İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Fransız Dili ve Edebiyatı Bölümünde Prof. Dr. Berke Vardar, Prof. Dr. Süheyla Bayrov ve Prof. Dr. Tahsin Yücel gibi bilim adamlarıyla birlikte çalışır. Bu Türk bilim adamları ülkemizde göstergebilim konusunda ilk çalışmaları başlatır ve geliştirirler. Tahsin Yücel'in **Anlatı Yerlemleri** adlı eseri yapısalcılık açısından sadece ülkemizde değil, tüm dünyada tanınmış bir eserdir.²⁴

1974 yılında Seyfi Karabaş, Dede Korkut Hikâyeleri ile ilgili, Amerika'da yaptığı doktora tezinde göstergebilim üzerine uygulamalı çalışmayı yapar.²⁵ Daha sonra Mehmet Rifat Güzelşen Michel Buttor'un Değişim adlı romanını aynı yöntemde inceler.²⁶ Güzelşen aynı çalışmayı kesitleriyle **Üç Bilecenler Masalının Göstergebilimsel Çözümlemesi** adlı çalışmasında sürdürür.²⁷

Ülkemizde 1960'lı yıllarda başlayan Göstergebilim çalışmaları günümüzde de diğer sosyal bilimleri de içine alarak gelişmesini sürdürmektedir.

²⁴ Tahsin Yücel, *Anlatı Yerlemleri*, Ada Yay., İstanbul.

²⁵ Seyfi Karabaş, *Structure And Function In The Dede Korkut Narratives* (Yayımlanmamış doktora tezi), (U.C.L.A. ABD., 1974)

²⁶ Güzelşen, *Roman Kurgusu ve Yapısal Çözümleme*, Michel Buttor'un Değişimi (Doktora Tezi, 1977).

²⁷ Mehmet Rifat Güzelşen, Kesitleriyle Üç Bilecenler Masalı Üzerine Göstergebilimsel Bir Çözümleme Örneği, Genel Göstergebilim Sorunları Kuram ve Uygulama, Sözce Yay., İstanbul, 1986, s. 49-72.

II- POSTMODERNİZM ÜZERİNE GENEL BİLGİLER

1960'lı yılların sonlarından itibaren, aralarında marksistlerin de bulunduğu giderek genişleyen bir sosyal bilimci düşünür çevresi batı toplumlarının yeniden tanımlanmayı gerektirecek bir değişim süreci yaşamakta oldukları tespitinde birleşerek, oluşan, oluşmakta olan bu yeni toplumun ayırt edici niteliğini, tarihsel yer ve anlamını tartışmaya başlar. "tüketim toplumu", "enformasyon toplumu" "postendüstriyel toplum" nitelermeleri bu süreçte ortaya atılır. 1980'lerden sonra tartışma ağırlıklı olarak *Postmodern* kavramı üzerinde odaklaşır.

Sözlük anlamıyla *modernden sonra* demek olan **postmodernizm**; mimari, felsefe, edebiyat, sosyal bilimler gibi alanlarda son zamanlarda ise çağdaş toplumun kurumları, hayat tarzı hakkında belli bir yaklaşımı ifade ederken içinde bulunduğumuz durumun adı olarak belirginleşir.²⁸ Bu sınırlarıyla postmodernizmin kesin bir tanımını yapmak, belli bir sistematik içinde kavramsallaştırmak içinde bulunduğu belirsizlik ortamı ve farklı bakış açıları ve yorumlardan dolayı zor görünüyor.

Postmodernizmi anlamak için önce *modern* kavramını incelemek gerekir. Tarih kitaplarına göre, Ortaçağ ve Rönesans'ın ardından modern zamanlar gelir. Modern yeninin ya da yakın zamanın eşanlamlısı olarak, gündelik yaşamda ve kültürde güne uygunluk anlamını da taşır.²⁹

Modern zamana geçişi belirleyen ise; bilimsel, siyasal, kültürel, teknik ve endüstriyel devrimlerdir.

Bilimsel devrimle pozitivism'e ulaşılır ve *herşeyin insan aklı ve mantığıyla, bilimsel yöntemlerle açıklanabilir* olduğu sonucuna varılır. Siyasal devrimle *modern devletin demokrasiyle gerçekleştirebileceği düşüncesi ve uygulamaları* başlar. Kültürel devrim, toplumsal yaşamın temellerinin yalnızca rasyonel temeller üzerine de düzenlenebileceğini

²⁸ *Büyük Larousse Sözlük ve Ansiklopedisi*, Milliyet Yay., İstanbul 1986, C. 16, s. 8248.

²⁹ Nermin Abadan-Unat, "Sosyal Bilimlerde Yeni Gelişmeler; Modernizm ve Postmodernizm", Toplum ve Bilim, Kış/Bahar, 1990, No: 48/49, s. 12.

savunurken dini toplumsal yaşamdan dışlar. Endüstriyel devrimle emek süreci doğrudan üretici insana değil, makinaya bağlanır.

Postmoderniteden söz edenler dikkatlerini kültürel ve endüstriyel devrimler üzerinde yoğunlaştırırlar. Bu iki durumun ayırıcı özelliğine de dikkatleri çekerken modernitenin bir bozulma çözülme, değişme süreci geçirdiğini de belirtirler. Tam olarak bir tarih verilmemesine karşın modernitedeki kültürel kopuş 1968'li yıllarda görülür. İkinci dünya savaşından sonra, bu kopuşu çözülmeyi sağlayan üç kuşak yaşamıştır. İlk kuşak yani "varoluşçu kuşak", 1950'lerin başında toplumsal yaşam biçimlerinin kemikleşmesine ve her alandaki kısıtlamasına karşı bir öznellik başkaldırısı olarak ortaya çıkar. Modern kurumların anlamsızlığını keşfederken yine de herşeyin düzeleceği umudunu da kesmez. 1968'de yabancılaşma kuşağı umutsuzluk söylemiyle ilk kuşaktan ayrılır. Sanayideki ilerleme ve zenginliğin yarattığı rahatlamaya başkaldırır. Yaşamın anlamı üzerinde yoğunlaşırken varoluşçu kuşaktan farklı olarak kolektivizme bağlı kalır. Ancak istediği dünya düzenini getiremez. Hayal kırıklığına uğrayan bu yabancılaşma kuşağından sonra "postmodernist kuşak" söz sahibi olmaya başlar. Bu kuşak önceki iki kuşağın umut ve umutsuzluk gibi her tür arayışını ilgisizlik ve belirsizlik içinde bırakır.³⁰ Bu dönem, özellikle modernizmle kurulan değerlerin dönüşümünü, yıkılışını kesinleştirir. Bireysel özgürlük kolektif değerlere üstün tutulur.

Endüstri alanında ise modernizimin dönüm noktası bütün dünyanın yaşadığı ekonomik krizle başlar. Özellikle 1973'lü yıllardan sonra dünya her alanda değişimi yaşarken belirsizlik ortamı da en önemli özellik olarak öne çıkar.

Bu dönemde ideolojilerin ve pozitivistimin gerilemesi, görecelik ve bireyciliğin değer kazanması, var olan bütün değerlerin sorgulanması noktasına gelen insanlık modernizmi sorgulamaya başlar. Bu sorgulamanın adına da *postmodernizm* adını uygun bulur. Günümüz

³⁰ Agnes Haller, Frence Feher, *Postmodern Politik Durum*, Çev.: Şükrü Arın, Osman Akınhay, Öteki Yayınevi, Ankara 1993, s. 196-200.

dünyasının ağır bir bunalımdan geçtiğini saptayan bazı postmodern düşünürler, muzaffer bir pozitif bilimin ortaya koyduğu kesin ve doğru ilkelerden bir belirsizliğe geçişi anlamlandırmak için postmodern sözcüğünü kullanırlar.³¹

1970'li yılların sonlarına doğru postmodern toplumsal teoriler sahneye çıkar. **Jean Baudrillard** yeni bir toplum betimlemesi yaparken, Fransa'da **Jean-François-Lyotard** modernitenin büyük umutlarının sona erdiğini ve geçmişin toplumsal teorilerini ve siyasetini sürdürmenin olanaksızlığını işaret eder.³² Marksist **Fredrick Jameson** Postmodernizm'in "Geç kapitalizmin kültürel mantığı olarak" yorumlarken, postmodernizm kapitalizmin yeni bir evresi olduğunu da savunur.³³

Habermas gibi toplumsal teorisyenler ise tarihte postmodern bir kırılmanın ortaya çıktığı iddialarını reddeder. Postmodernizmle ilgili ciddi tartışmalar yukarıda adlarını verdiğimiz toplum kuramcılarının da katıldığı geniş bir yelpazede 1970'lerde Fransa'da başlar. Jean Baudrillard yeni toplumsal teoriyi örgütleyen ilk düşünürdür. Önceki tarihsel dönemle postmodern dönem arasında mutlak bir kırılma olduğunu ve yeni çağın yorumu için yeni teorilere ihtiyaç duyulduğunu açıklar.³⁴

Ancak bu düşünürler³⁵ Postmodernizme değişik açılardan bakarlar.

³¹ Abel Jeanniere, *Modernite Nedir*, Etudes, Kasım 1990, s. 499-508.

³² Jean-François Lyotard; *The Postmodern Condition* (Postmodern Durum), Çev.: Ahmet Çiğdem, Ara Yayıncılık, Temmuz 1990, s. 19-22.

³³ Bkz. Fredrick Jameson, *Of The Cultural Logic of Late Capitalism*, Postmodernism, 1984, s. 53-93.

³⁴ Jean Baudrillard, *In The Shadow of Silent Majorities* (Sessiz Yığınların Gölgesinde Ya Da Toplumsalın Sonu), Çev.: Oğuz Adanır, Ayrıntı Yay., İstanbul, 1991, s. 5-13.

³⁵ Fredrick Jameson (1936) ABD, University of California at Santa Cruz'da Edebiyat ve Bilinç Tarihi Profesörü Jürgen Habermas (1929), Felsefe, Sosyoloji, Siyasetbilimi ve Psikoloji alanlarında önemli çalışmalarıyla Almanya'nın önde gelen fikir adamlarından, 1983'den beri Frankfurt'ta Goethe Üniversitesi'nde profesörlük yapıyor. Jean-François, Lyotard (1924), Felsefeci, Fenomenolejiden psikanalize kadar birçok konuda kitaplar yazdı. Paris VIII. Üniversite'te felsefe profesörü, Jean Baudrillard (1929), Fransız toplumbilimci, özellikle tüketim toplumu üzerine yazarken, üretimin rasyonel bir etkinlik olmadığını ileri sürdü.

Lyotard'a göre Postmodern; bilginin yeni durumlarına yanıt veren yeni bir epistemolojinin³⁶ geliştirilmesiyle ilgilidir.

Ona göre modernite bir toplum durumundan ziyade bir bilgi biçimidir. Oysa Baudrillard'a göre bir toplum durumudur. Ancak Lyotard bir postmodern toplumsal teoriyi bilginin statüsündeki değişiklik olarak yorumlar. Ona göre postmodern toplum bilgisayar, enformasyon, bilimsel bilgi, ileri teknolojiye yeni ilerlemelerden kaynaklanan hızlı değişme toplumdur. Jameson da bu toplumsal gelişmeyi kabul ederken bu durumu neo-marxist çerçeve içinde teorileştirir. Postmodernizmi, hem yeni bir kültürel egemen, hem de kapitalizmin yeni bir sosyo-ekonomik evresi olarak tanımlar. Toplumsal, kültürel ve siyasal değişimleri üretim tarzındaki değişimlerle açıklar. Baudrillard ve diğer postmodernistlerin aksine, toplumsal sınıfların, sağ-sol, ilerici-gerici gibi ayrımların kalkmadığını bu yeni toplumsal teori içinde de varlıklarını sürdürdüğünü ileri sürer. Habermas ise postmodernizme düşmanca bir tavır besler. Postmodern teorileri aydınlanma karşıtı, irrasyonalist bir çizgi de moderniteye yönelik bir saldırı biçimi olarak görür.³⁷

Postmodernizmin tanımı, tarihi ve teorik boyutu üzerinde verdiğimiz bu bilgilerden sonra genel özelliklerini maddeleştirerek daha da belirgin hale getirelim:

- 1- Postmodernizm çağın kavranması, modernliğin sorgulanışı ve modernliğe duyulan inancın yitirilmiş olmasından ortaya çıkan, içinde bulunduğumuz durumun adıdır.
- 2- Geleneksel olana karşı kuşkucudur. Dünyanın evrensel bir bütünlük olduğuna inanmaz. Postmodern insan ister toplumsal, ister bilgisel

³⁶ Epistemoloji: Bilgi bilimi, kuramı; nesnel değerini ortaya koymak amacıyla bilginin eleştirilerek incelenmesi.

³⁷ Douglas Kellner, *Toplumsal Teori Olarak Postmodernizm: Bazı Meydan Okumalar ve Sorunlar*, Çev.: Mehmet Küçük, *Modernite Versus Postmodernite*. Vadi Yay., Ankara 1994, s. 256-277.

hatta estetik tarzda olsun her bütünleşmeyi hor görür. Belirsizliği ve parçalanmayı, evrensel bir ilke olarak benimser.³⁸

- 3- Her konuda kesin çözüme varan, sorulara tam yanıtlar bekleyen bakış açısını dışlar.
- 4- Geçmişle ilgili bağların koparılmaması, kültürel tüm mirasların kabullenmesini öngörür.
- 5- Postmodernizm, değişik tartışmaların yan yana konulmasına, nasıl uygun gelirse öyle seçme ve derleme yapılmasına (eklektizm) izin verir, hatta bu durumu teşvik eder. "Değişik tarzların ve değişik çağların hepsi bizimdir" derken aynı zamanda her tür bütünlüğe karşı çıkar. Parçaladığı bütünlüklerin parçalarını birbirine illeştirirken, montaja, kolaja düşkünlüğünü de saklamaz.³⁹
- 6- Yerleşik yapıları bozup çözerken postmodernist düşünce entellektüel içeriği ile anlaşılması zor bir üslubu seçer.⁴⁰
- 7- Akıl ve mantığın mutlak üstünlüğünden uzaklaşırken aklın radikal bir eleştirisine girer, akıl kavramını yeniden ele alır.⁴¹
- 8- Merkezde yer alan ve kültür ihraç eden ülkelerin, kültür ithal eder bir konuma gelmesi ile kültürler arası geçişkenliğe yeni boyutlar katar.
- 9- Modernizm sistemli yaklaşımlarından uzaklaşarak model üretmemeyi tercih eder. Aksine sistemi eleştirerek var olan sistemi irdeleyerek hakimiyetini yıkar.⁴² Otorite bir sav karşısında farklı bakış açılarının ortaya konulmasından yanadır.

³⁸ Necmi Zekâ, *Postmodernizm*, Kıyı Yay., İstanbul 1990, s. 25.

³⁹ Ömer Naci Soykan, "Türk Postmodernizmi", *Felsefe Dünyası*, Ekim 1993, Sayı: 9, s. 35.

⁴⁰ Bkz. Akbar Ahmed, *Postmodernizm ve İslâm*, Çev.: Osman Deniztekin, Cep Yay., İstanbul 1993.

⁴¹ Hasan Bülent Kahraman, "*Modern den Postmoderne Bir Tanımsızlık Alanı; Akıl*", *Varlık* Eylül, 1995, Sayı 1056, s. 4-6.

⁴² Wolfane Welsch, "*Modern Sanatın Ruhundan Postmodern Felsefenin Doğuşu*", Çev.: Ayça Sabuncuoğlu, *Varlık*, Kasım 1992, Sayı: 1022, s. 4.

- 10- Bilimin insanlık adına yapıldığını, insanlar arasındaki eşitliği sağlayacağı savının geçerliliğini kaybettiğini savunur.⁴³ Modernliğin "evrensel bir uygarlık tasarımı bunalımda olduğunu, aydının öldüğünü ve evrensellik, bütünsellik gibi modernliğin projelerinin Nazizm ve stalinizmle fiyaskoya dönüştüğünü de belirtir.
- 11- Muzaffer bir pozitif bilimin kesinlemelerinin, genelleştirmelerinin bir belirsizliğe doğru gittiğini savunur.
- 12- Toplumsal kültürel, ekonomik, ideolojik ve tarihsel açıdan modernizmin getirdiklerinin artık insana yetmediğini, insanı mutlu etmediğini savunurken, postmodernizmi tam olarak da çözüm üretmeyen bir geçiş dönemi olarak tanımlanır.⁴⁴
- 13- Postmodernizme göre gerimizde kalan ya da bizi bekleyen ılıman bir hayatın varlığından kuşku duyar. İlerlemeyi yalnızca geçmişin yaratıcı temellükünde gören moderne karşı postmodernin yüzü geleceğe dönüktür. Ancak bu gelecek şimdidedir. Geçmiş ve gelecek şimdi de birleşir.
- 14- Özellikle Batı toplumlarının var olan konumunu irdeleyen bir toplumsal kuramdır. Kendisinden önceki sosyolojik filolojik ve ekonomik büyük kuramlardan farklı olarak toplum mühendisliği yapmazken, toplumun geleceğini belirleyecek kararlar ve modeller üretme çabasında değildir. Aksine yaşanan konumun ve durumun tartışılmasından yanadır.
- 15- Doğru yanlış karşıtlığını ortadan kaldırır. Nietzsche'nin "Her şey yanlıştır. Her şeye izin vardır" sözü "Herşey gider" parolasına dönüştürür.
- 16- "İnsanlık bilinç krizindedir" düşüncesinden hareketle aile ve eril üstünlüğü cinsel ahlâkın, okulun, inançların ve değerlerin

⁴³ Sema Özer, "Modernite Bir Ufuk Arayışı" Varlık, Ocak 1995, S. 1043, s. 58.

⁴⁴ Gilbert Adair, *Postmodernci Kapıyı İki Kez Çalar*, Çev.: Nazım Dikbaş, İletişim Yay, s. 7-42.

eleştirilmesini isterken; feminizm, insan hakları, ilkel olan ve olmayan dinler, cinsellik, etnik guruplar üzerine daha da çoğulcu düşünceler üretir.

- 17- İlerlemeci rüyalar karşısında alaycı olan postmodernizm sanatın kültürün, toplumun ve felsefenin dayandığı "mitler" karşısında ironiktir.
- 18- Postmodernizme göre savaşlar kapitalizmin ve kominizmin iktidarını koruyan bir hileden başka birşey değildir. Tüm siyaset tarzları, hatta demokratik biçimler bile, katılım eşitliği varmış gibi yapmalarından ötürü birer "güdüp yönetme" biçimleridir.
- 19- Postmodernizmin tam olarak sunduğu tek ilke gerçeğin zamanımızda kırıldığı, çoğul olduğu ve her gerçeğin tek başına eksik olduğudur.⁴⁵
- 20- Postmodernizm, teorilerin boşlukta süründüğü bir limana demirlemedikleri bir nihilizm evrenidir.⁴⁶
- 21- Geçmiş tüm kültürlerin, yıkılan herşeyi yaşatabilmek için yeniden üzüntü içinde restorasyonunu yaparak hayatın kaybolan anlamını bulmaya çalışır.⁴⁷

a) Sanat ve Edebiyatta Postmodernizm

Postmodernizm sözcüğü ilkin 1960'larda **Leslie Fiedler** ve **Ihab Hassan** gibi Amerikalı edebiyat eleştirmenleri tarafından kullanılır. Bu eleştirmenler *Postmodern edebiyat* üzerinde farklı görüşler ileri sürerler. Terim önce mimari, sonra dans, tiyatro, resim, film ve müziği kapsayarak 1970'lerin ilk yıllarında belirginleşir. Klasik modernizmden postmodern bir kopuş mimari ve görsel sanatlarda oldukça farkedilebilir olmasına rağmen edebiyat alanında ise sonraları belirginleşir.

⁴⁵ Hasan Bülent Kahraman, "Gerçeküstüçülük Anlayışına Modernizm-Postmodernizm İlişkisi Açısından Bir Bakış", Varlık, Ocak 1995, Sayı 1048, s. 2-6.

⁴⁶ Michael Ryan, "Postmodern Siyaset", Çev.: Mehmet Küçük, Modernite Versus Postmodernite, Vadi Yay., Ankara 1994, s. 298-314.

⁴⁷ Bkz. Jean Baudrillard, "On Nihilism", On the Beach: 6, 1984.

Sanattaki Postmodernizm Amerika'dan sonra Paris ve Frankfurt yoluyla Avrupa'ya geçer.

1980'lerde postmodernizm tartışmaları güzel sanatlarda *tarihsel eklektizim* ve eski güzel günlere duyulan *neo-muhafazakar* bir tutum olarak tanınır. Modernist sanatın biçim ve pratiklerinden ilk kopuşu da ifade eder. Eklektik yapısıyla modern sanatın bütün sınırlarını *ironi* ve *dobra* bir *nihilizmle* alt üst eder. Bütün sanat biçimlerinin, bütün bir sanat tarihinden seçilmiş sitillerin, türlerin kaynaştırılmasıyla adına "*anything goes*" (Herşey uyar) denilen söylemi ön plana çıkarır. Her türlü paradoks sanatın merkezine oturur.⁴⁸ Böylece gerçeğin sorgulanması büyük bir önem kazanır.

Gerçeklik anlayışı 19. yüzyıldan 1960'lara kadar en parlak dönemini yaşamışsa da 1968'li yıllara doğru sarsılır. Belirsizlik karmaşıklık içinde, eski değerler ahlâksal normlar değer kaybına uğrar.⁴⁹

Postmodern sanatçılar modernistlerin anlamlı bir estetik bütün yaratma çabalarındaki, gerçekçi tavıra şüphe ile yaklaşırlar. Bu yıllarda yapısalci dil kuramı ise dil ile anlam ile gerçeklik arasındaki ilişkiyi altüst eder.

Dilbilimci F. de Saussure'den önceki dil anlayışına göre "dil"; var olan nesneleri adlandırırken, bu dünyayı da yansıtan bir araçtır. Saussure göre ise dil kavramlardan önce vardır ve dünyayı anlaşılır kılmak için böler. Örneğin dilde önce taş, kaya ve maden ayrımı yoktur. Ama dil bu bütünü dünyayı kavranabilir hale sokmak için, taş, kaya, maden gibi birimlere ayırır. Yani "dil" gerçekliği aktarmaz, bir anlam da yeniden yaratır. Bir başka deyişle gerçeklik bizim kurduğumuz bir kurmacadır.⁵⁰ Bu kurmaca gerçekliğin bir kopyası değil bir gerçekliktir.

⁴⁸ Andreas Hayssen, "*Postmodernin Haritasını Yapmak*", Çev.: Mehmet Küçük, Modernite Versus Postmodernite, s. 108-109.

⁴⁹ Bkz. Fredic Jameson, *Postmodernizm Ya da Geç Kapitalizmin Mantığı*, Çev.: Nuri Plümer, Yapı Kredi Yay., İstanbul 1994.

⁵⁰ Berna Moran, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 3*, İletişim Yay., İstanbul 1994, s. 55-56.

Postmodern kuramcı Lyotard'a göre postmodern sanatçı veya yazar felsefecinin konumundadır. Yazdığı metin, ürettiği çalışma, daha önceden belirlenmiş kurallar tarafından yönetilemez. Yazar veya sanatçı yapılacak olmakta olanın kurallarını formüle etmek için kuralsız çalışır.⁵¹

Sanat eseri tanımlamadan kaçarken aynı zamanda irrealist bir tavır sergiler. Zaman kavramı altüst ederek, *eşzamanlılığın* ardına düşer. Çoksesli, çok mesajlı postmodern sanat simgesel dile gerçekdışılığa kayar.

Postmodern sanat *oyuna, yer değiştirmeye, allegoriye* kısacası *ironiye* baş vururken, sanatın her alanında bütün türleri melezleştirir. *Klişe* ve *intihalle* (yapıt hırsızlığı) bütün sitillerin yeniden sunuluşuna da olanak tanır. *Sûret* ve *kopya* asıl yapıt kadar geçerlilik kazanır. *Süreklilik* ve *süreksizliğin* yüksek ve *alt kültürün* birbirine karıştığı, geçmişî taklit etmeyen ama onu şimdiki zamanın içine katan yeni eserler oluşturur.⁵² Doğu ve batı tarihine, mitolojisine, dinlerin felsefesine ilişkin şaşılabilecek birikimini, modern zamanlarda yaşanan olaylarla geçmişin ortaklığına dönüştürerek resmeder.⁵³

Postmodern sanat daha çok geleceğe ilişkin modeller üretmek yerine yaşanan durumla ilgilenir. Çözümlemeden çok ayrıştırma yolunu kullanır.⁵⁴

Mimarî alanında postmodernizm yeni bir mekân ve görsellik estetiğine dayanır. Modern insan tasarımı esas alan modern mimari, postmodernistlere göre çirkin çağdaş kentler, beton bloklarla kamış alanlarını daraltmıştır. Modern kent anlayışı ile kenti müdahale edilebilir bir nesne haline dönüştürmüştür. Postmodernis mimari topyekün kent tasarımlarına karşı çıkarak geleneksel ve modern kenti birlikte oluşturmaya

⁵¹ J.F.Lyotard, Postmodern Durum, s. 79.

⁵² İhab Hassan, "Bugün Postmodern", Çev.: Gülriz Ergöz, Varlık, Aralık 1992, Sayı: 1053, s. 6-10.

⁵³ Ahmet Bülent erişti, "Bir Anlatıcı Olarak Borges", Kitaplık, Mart-Nisan 1997, S. 26, s. 54.

çalışırken ironi ve eğlence üzerine kurulmuş, simgeler bakımından zengin ortaçağ kentleri gibi çift anlamlı çift işlevli kent tasarımlarını geliştirir.⁵⁵

Bütün sanat alanlarında anlam belirsizliği, kırılmalı ve açık uçlulukla kendini gösteren postmodernizm aynı anlayışı edebiyat alanında da gösterir.

Artık edebiyatçının aradığı gerçeği yansıtmak olmadığı için okur, *yapıt-yazar* arasındaki özdeşleşmeyi engellerken, "*kurmaca*" kavramını yüceltirler. Bir yapıtı dilsel bir olgu olarak değerlendirirken okuyucuya neyin gerçek neyin kurmaca olduğunu ayırmaksızın, bu iki olgunun örtüştüğü bir konumdan bakar.

Yazar okurun güvenini kaybetmek isterken, eser-okur arasında oluşturmaya çalıştığı iletişimsizliği hedefler. Yazıya her tür dilsel, imgesel, ussal oyun alanı olarak bakarken gülmece yöntemlerinden parodi ile geçmiş ve şimdi arasında alaylı, çalgınca bağlar kurmayı amaçlar. Kurmacada bu durum aşırı ölçülerde zorlandığında anlam yitimine, kısırlığına, kısacası suskunluğa dönüşür.

Postmodern edebiyatta özgünlük özellikle *konu/motif* bağlamında tümüyle farklı bir yaklaşım gösterir. Daha önce yazılmış metinlerden, masal, destan ve efsanelerden yola çıkarak yeni eserler üretir. Doğaüstü olaylar, yazarın mesajı veya mesajları çerçevesinde olağanmış gibi sunulurken çok sonuçlu veya sonuçsuz yapıtlar sunar.⁵⁶

Postmodern bir yapıt yazma eylemini sorun haline getirirken kendisinin de nasıl yazıldığını anlatır, diğer bir ifadeyle kendi yazılışını da yazar.⁵⁷

Postmodern yazar, hikaye veya romanda kronolojik bir zaman içinde gelişen, iyi hesaplanmış bir olay örgüsüne, herşeyi bilen bir anlatıcıya,

⁵⁴ Enver Ercan, Önay Sözer ile Postmodern Üzerine, Varlık Aralık 1992, Sayı: 1053, s. 11-13.

⁵⁵ Necmi Zekâ, *Postmodernizm*, s.16-22.

⁵⁶ Berna Moran, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış*, 3, s. 75-99.

⁵⁷ Varlık, "*Soruşturma*", Aralık 1992, Sayı 1053, s. 15.

kişiliklerine uygun davranan karakterlere ve olayların neden-sonuç ilişkisine göre ilerlemesine önem vermez. Yapıtta bıraktığı, boşluklarda okuru edilgen tutumdan çıkarıp metni anlamlandırmaya zorlarken, belirsizliklerden yararlanarak farklı okurların farklı yorumlar yapmasını hedefler.



I. BÖLÜM

MURATHAN MUNGAN

a) Murathan Mungan'ın Hayatı ve Edebi Kişiliği

Murathan Mungan 21 Nisan 1955 yılında İstanbul'da doğar.

Çocukluk ve ilk gençlik yıllarını memleketi Mardin'de geçiren Mungan, Mardin'in kişiliği ve sanatı üzerine yaptığı etkiyi şöyle anlatıyor:

(Mardin Türkiye'nin güneydoğusunda, ülkenin en eski kentlerinden biri. Gökyüzüne komşu bir kalenin eteklerine kurulmuş bir taşkent. Ben orda doğdum. Orada büyüdüm. Orada öldüm. Ondan sonrası bütünüyle kendi içimde çıktığım uzun bir yolculuktur.

Bazı şairler, bazı yazarlar "memleketlerini" düşündürürler. Çocukluğun altın çağı ile yazarlığın altın çağı arasında hep bir ilişki kurmuşumdur. İnsan ömrünü tamamlanmış bir bütün olarak görüp, yalnızca çocuklukla açıklamıyorum elbet, ama gene de kundağın, beşiğin sallandığı yeri önemsiyorum. Bir başkasının memleketini, örneğin Lorca'nın Granada'sını, Pavese'nin Piomonte'sini bunca anlamamı Mardin'e borçluyum. Mardin benim tutku derecesinde sevdiğim bir şehir. Orada hep yabancı oldum. Hep öteki kiş. Oranın o kadar yerlisidyim ki, bu "asri zamanlar"da yabancı kalıyordum. Yıllar sonra bir arkadaşım bana: "sen batılı bir Mardinlisin." dediğinde çocuklar gibi sevinmişim. Bu, benim gözümde iki dünyayı, doğuyla batıyı birleştirmek, iki uygarlıktan bir üslup yaratmaktı.

... Mardin, benim için sızılı çağrışım.

Hem derin bir yurtsama: çocukluğum, ilk gençliğim, ilk aşkı; yeniyetmeliğim, dünyayla yüzleşmenin ilk sarsıntıları; ıskalanmış zaman parçaları, teğet geçmiş olanaklar, toyluğun sarsak adımları.

Öte yandan o gün bugün, hep onu yazdığım halde, bir türlü yazamadığım bir "şey": Mardin. Bir "yazı" nesnesi...)¹

Mungan, Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Tiyatro Bölümü'nü bitirdikten sonra aynı bölümde master yapar. Mungan'ın

master tezi **Aynı Malzemenin Üç Aynı Türde Yazılması ve Yazarlık Tekniklerinin İncelenmesi** adını taşır. Bu çalışmasında yazar adını **Dört Kişilik Bahçe** koyduğu malzemeyi, uzun hikâye, film senaryosu ve radyo oyunu olarak yeniden düzenler. **Dil ve Yapı Özellikleri Açısından İki Kişilik Oyunlar ve Diyalogun Evrimi** adlı doktora tezi, doktorayı bırakmasıyla yarım kalır.

Ankara'da Devlet Tiyatroları'nda altı yıl, İstanbul'da Şehir Tiyatroları'nda üç yıl "dramaturg" olarak çalışır. 1987'de Söz Gazetesi'nde kültür sanat sayfası yöneticiliği yapar. Remzi Kitapevi'ne Çilek Amblemi Özel Koleksiyon dizisi hazırlayarak bu diziyi yönetir.

Mungan'ın bu arada şiir, hikâye ve deneme çalışmalarını sürdürür. Şiirleri ilk kez Birikim Dergisi'nde yayınlanır. Yine Ankara'da yayımlanan 7 Gün adlı haftalık siyasi haber dergisinde sinemayla ilgili yazılar yazar. Aynı derginin kültür-sanat sayfalarını da düzenler.

İlk kitabı, aynı zamanda ilk oyunu, 1980 yılında yayınlanır. Ardından 1982'de **Taziye**, 1992'de **Geyikler Lanetler** adlı oyunları gelir. Yazarın **Mezopotamya Üçlemesi** adını verdiği bu üç eserinin **Mahmut ile Yezida** ilk kez 1993'te Ankara Devlet Tiyatroları tarafından sahneye konulur. **Taziye** ise 1984'te Ankara Sanat Tiyatrosu tarafından sahnelenir. 194'te Mungan'ın üç oyunu birlikte arka arkaya Antalya Devlet Tiyatroları tarafından temsil edilir. Gene aynı yıl İstanbul Uluslararası Tiyatro Festivali'nde bu üç oyun ardı ardına tam onbir saat süren bir gösteri olarak iki kez tekrarlanır.

Geyikler Lanetler oyununa kaynaklık eden yazarın **Cenk Hikâyeleri** kitabındaki **Kasım ile Nasır** adlı hikayesi, 1994 Ağustos'unda iki hafta süreyle İtalya'da Umbria tiyatro merkezi La Mamma Umbria'da sahnelenir.

Mungan tiyatro yazarlığı ve tiyatroları için şu bilgileri veriyor:

¹ Murathan Mungan, *Paranın Cinleri*, Metis Yay., İstanbul, 1996, s. 8-9.

(Tiyatro beni bir anlatım aracı olarak çok ilgilendiriyor, bir iletişim olanağı olarak... İmkânsızlığın estetiğine inanmak sorundur bu. Teknolojinin ve kültürel gelişimin bütün katkılarına karşın, gene de imkânsızlığın sanatıdır tiyatro. Belirlenmiş uzamın ve birebir insan ilişkisinin sanatıdır. "Yalnız tiyatrodaki olan, olabilecek olan nedir?" İşte bu sorunun karşılığını arıyorum yazarken, öbür sanat türlerinde yazarken bulamayacağımı bildiğim bir şeyi arıyorum tiyatrodaki.

... Asya oyunlarının uçsuz örneklerinden yola çıkarak yazılmıştır **Taziye**. Bir ölünün başında yakılmış bir uzun ağıt, siyah bir şiir, kanlı bir baladdır. Tüm yaşamı bir ölünün başında anlatma oyunudur. Oyun bittiği yerde yeniden başlar, kendine katlanır. zaten bütün oyun kendi içinde de kendine katlanma oyunudur. Zamanla ve mekânla Asya'da nasıl oynanır? Hanidir bunu arıyorum.

Kendi adıma Ortadoğu estetiği adını verdiğim bir şeyin izini sürüyorum. Asya insanının zamanı ve mekânı kavrayışı çok farklı, dinsel rivayetlerde, İslam tragedyalarında beni çok çarpan, çok modern bulduğum kimi durumlar, geçişler, zaman ve mekan oyunları var. İslâm öncesi Şamanistik ritüeller de bunların içinde yaşamını sürdürmüştü. Ben bütün bu malzemede çağdaş tiyatro adına büyük bir gizilgüç seziyorum.

... benim oyunumda sanatın ta başından beri kullanageldiği tüm temalar var gibi. Ana-baba-oğul üçgeninin yaşadığı tüm çağları ve toplumları, sevda-güzellik-ölüm üçgeninin yaşadığı tüm ilişkileri kapsıyor sanıyorum. Ama bunlar sürekli birbirlerine dönüşüyorlar. Güzellik sevdaya, sevda ölüme, ölüm yeniden güzelliğe dönüşüyor...)²

Mungan'ın sahnelenen ilk oyunu ise Orhan Veli'nin şiirlerinden kurgulayarak oyunlaştırdığı **Bir Garip Orhan Veli**'dir. Oyun 1981'de sahnelenirken 1993'te kitap olarak da karşımıza çıkar.

² Murathan Mungan, "Taziye Tüm Yaşamı Bir Ölünün Başında Anlatma Oyunudur", Milliyet Sanat 15 Şubat 1994, Sayı 90, s. 11.

Şiir için "mahcup duyguların ifadesi", "gizli bir yabancı dil", "anadilin içindeki ikinci bir dil, giz dili" diyen Murathan Mungan'ın ilk şiir kitabı **Osmanlıya Dair Hikâyat** 1981 yılında Remzi kitap evi tarafından yayımlanır. Osmanlı hayatının ve dilinin yansıtıldığı bu ilk şiirler şair Murathan Mungan için "Osmanlıca yazmanın tehlikeli ve kolay düşölür tuzaklarını atlatabilme deneyimini" yansıtır.³ Mungan'ın hikâyeleri ile şiir kitapları arasında bir paralellik kurarsak, bu şiir kitabı, **Ulak ile Sadrazam Hikâyesi**'ne denk düşer. Yüksek kültürümüzü yansıtan Osmanlı tarzının, saray entrikalarının, konu olduğu bu iki kitap da Mungan'ın tarihi merakını ve tarihe bakış açısını bulmak mümkündür.

1984'te yayımlanan ikinci şiir kitabı **Kum Saati**'nde geleneksel şiire ve hayat tarzına bağlı kalarak, insan ilişkilerindeki temel çatışmalara iner.

*(Kum Saati, çok çağrışımlı bir nesne. Doğu'da Asya usulü zamanı ölçüyor, Batı'daysa ölümün simgesi... Bense hep karşıtların birliğine tutkunum, he bu ikiliklere, paradokslara ilgi duydum. Kitabın on iki şiirden oluşması, batı saatinin on iki dilimine uygunluk gösteriyor.bu da bir paradoks elbette...)*⁴ diyen Mungan, 1985'de yayınladığı **Sahtiyan**'da aynı tarzı sürdürürken, sinema tekniğinden de yararlanır, bu şiirlerinde geçmiş zamanın yeniden üretilerek günümüze aktarılmış şeklini verir.

Yaz sinemaları (1989), **Mırıldandıkların** '(1990), **Yaz Geçer** (1992) ise daha çok *senfonik şiir* diyebileceğimiz şiir kitaplarıdır. Doğudan uzaklaştığı bu şiir kitaplarında Murathan Mungan "*Gündelik dildeki gizli şiiri ortaya çıkarmak*" amacıyla yazdığı, kişisel duygularını dile getirdiği şiirleridir.

Son şiir kitabı **Metat**'de metropolün yükselen değerlerine istihzayla yaklaşırken Maskeli, göçebeli, 1001 masallı, 41 odalı, kumlu, küllü-tuzlu

³ Bkz. Oluşum, Nisan 1980, Sayı 30.

⁴ Murathan Mungan, *Murathan'95*, Metis Yay., İstanbul 1996, s. 355.

şiiir dünyasını, yeni dünyalarla çoğaltırken imge dünyasını söylem biçimini terk etmeden yenileme arayışına girer.⁵

Murathan Mungan, geleneğin ne olduğunu, ondan ne kadar yararlanacağını bildiği için *Divan* ya da *Halk şiirini* ya da bambaşka edebi mirasları, yapay bir yama gibi *gelenek* edinenlerin aksine, şair kimliğiyle buna denk edebiyat birikimi arasında sahici, içten, somut, gerçek bir bağ kurabilmiştir.

Murathan Mungan aynı tutumu hikâyelerinde de sürdürür. İlk hikâye kitabı ***Son İstanbul*** (1985)'dan başlayarak, ***Cenk Hikâyeleri*** (1986), ***Kırk Oda*** (1987), ***Lâl Masallar*** (1989), ***Kaf Dağının Önü*** (1994)'nde, Osmanlı hayatını, Anadolu halk hayatını, Türk folklorunu, doğu ve batı dünyasının masallarını, hem geleneksel hem de çağdaş anlatı teknikleriyle işleyerek okuyucuya sunarken, temelde *kuşatılmış insanın kendisiyle, toplumuyla ve sistemiyle olan çatışmalarını* anlatmayı hedefler.

Mungan, tiyatro, şiir ve hikâye dışında, sanatın diğer dallarıyla da ilgilidir. 1985 yılında Atıf Yılmaz tarafından filme alınan ***Dağınık Yatak*** adlı film senaryosu dışında ***Dört Kişilik Bahçe*** ve ***Başkasının Hayatı*** adlı senaryoları ve şarkı sözleri de vardır.⁶

1972 yılında Mardin'den ayrıldıktan sonra 1985'e kadar Ankara'da yaşayan Murathan Mungan, 1991'de bir yıl kadar Almanya'da Ludwigshafen'da yaşar.

Halen serbest yazar olarak çalışan Mungan, İstanbul'da oturmaktadır.⁷

⁵ Mehmet Yaşın, "Geleneğin (ve kendinin) İzini Sürmek", Adam Sanat Dergisi, Nisan 1995, Sayı: 113, s. 37.

⁶ Murathan Mungan, "Work In Progress", Kitaplık Dergisi, Yapı Kredi Yay., Ocak-Şubat 1995, S. 38.

⁷ Mungan, Murathan'95, s.1-3.

b) Murathan Mungan'ın Eserleri

Hikâye Kitapları

- 1- Son İstanbul, 1985
- 2- Cenk Hikâyeleri, 1986
- 3- Kırk Oda, 1987
- 4- Lâl Masallar, 1988
- 5- Kaf Dağının Önü, 1994

Oyun Kitapları

- 1- Mahmud ile Yezida, 1980
- 2- Taziye, 1987
- 3- Geyikler Lanetler, 1992
- 4- Bir Garip Orhan Veli, 1993

Şiir Kitapları

- 1- Osmanlıya Dair Hikâyat, 1981
- 2- Kum Saati, 1984
- 3- Sahtiyan, 1985
- 4- Yaz Sinemaları, 1989
- 5- Eski 65'likler, 1989
- 6- Mırıldandıklarım, 1990
- 7- Yaz Geçer, 1992
- 8- Oda, Poster ve Şeylerin Kederi, 1993
- 9- Omayra, 1993
- 10- Metal, 1994

Seçkileri

- 1- Murathan'95, 1996
- 2- Paranın Cinleri, 1996
- 3- Ressamın Sözleşmesi, 1997



II. BÖLÜM

MURATHAN MUNGAN'IN HİKÂYELERİNİN KÜLTÜR
YAPILARININ DEĞERLENDİRİLMESİ VE GREİMAS GÖSTERGEBİLİM
METODUNA GÖRE YAPISAL ÖZELLİKLERİNİN İNCELENMESİ

1.1. SON İSTANBUL

1.1.1. DÖRT KİŞİLİK BAHÇE

Hikâyenin epizotları:

- 1- Fatma Aliye, Saffet Hamdi Bey'in evindeki akşam yemeğine katılır. Ancak Osmanlı tarzı akşam yemekleri değişen zaman ve koşullarla geride kalmıştır. Herkes yemekten bunu bir kez daha anlamış olmanın mutsuzluğuyla evine döner.
- 2- Peyker Kalfa'nın anarşist torunu İshak, Fatma Aliye'nin yemeğe gittiği akşam vurulur.
- 3- Sabah olduğunda Fatma Aliye'nin annesi Afife Reşat Hanım, Peyker Kalfa'yı teselli etmek için konaktan ayrılır.
- 4- Fatma Aliye, annesinin dönüşünü, vadesi gelen borçları ödeme zorluğu çektiklerini ve bu nedenle konağı ipotek etmek zorunda kalacaklarını söylemek için sabırsızlıkla bekler.
- 5- Fatma Aliye Peyker Kalfa'dan üzgün dönen annesine evin durumunu bir kaç gün sonra, akşam yemeğinde anlatır, anne durumu kabullenmek zorunda kalır.
- 6- Yedi yıl önce Galip'le evlenmek için evden kaçan Talia, eve boşanmış olarak geri döner.
- 7- İki kız kardeş ilk kez birbirlerini sevdiklerini anlarlar.
- 8- Peyker Kalfa'nın torunu İshak'ın cenazesinden dönen Afife Reşat Hanım, Amerika'ya kaçan oğlu Reşat'ın döndüğünü sanarak sevinir. Karşısında Talia'yı görünce hayal kırıklığına uğrar.
- 9- Talia ile annesi arasındaki kavgalar, anlaşmazlıklar tekrar başlayınca, Talia evi, ikinci defa terketmek zorunda kalır.
- 10- Reşat'ın giderken çaldığı sanılan annenin mücevherleri, Talia'nın evi ilk terk edişte götürdüğü, evi ikinci terk edişte bıraktığı tek kollu bebeğin göğsünde saklanmış olarak bulunur.
- 11- Bu mücevherler sayesinde konak ipotekten kurtulur.

- 12- Ancak konak onarılamayacak kadar eskidir. Aile bu nedenle konağı satmak zorunda kalır. Bayrampaşa'daki bir apartman dairesine taşınır.
- 13- Server Nüvit Paşa, bu apartmanda ölür. Afife Reşat Hanım ise Paşa'nın hayali sevgilisi Edibe Sultan'ın oturduğu sandalyeye, oturduğu an felç geçirir.
- 14- Fatma Aliye Bayrampaşa'daki hayatlarını, dedesinin ve annesinin ölümünden sonraki yalnızlığını, Talia'ya, adresini bilmediği için hiç postalayamadığı, mektuplarda anlatır.

Murathan Mungan'ın hiçbir eserinde, yukardaki özetle verdiğimiz gibi olaylar mantıksal bir sıraya göre yürümez. Mungan'ın hikayelerinde kullandığı teknik, günümüz yazarlarınca da çokça kullanılan *Bilinç akışı* denilen tekniktir. Bu teknik modern psikoloji ve felsefenin görecelik ilkesinin edebiyattaki uygulaması sayılır. Bu teknikte yazar, metnini gerçek hayatta olduğu gibi, insanın her an aklından geçenleri zaman ve mekân kategorilerine bakmaksızın, birinden ötekine çağrışım esasına dayalı geçişler şeklinde düşünmesi gibi oluşturur. Bu teknikle oluşturulmuş metin, çevrimsel bir yapı (structure circulaire) üzerine kurulur. Klasik bir metinde var olan giriş, gelişme ve sonuç mantıksal olmadığı gibi, bu bölümlerin hepsinin de olma gibi zorunluluğu yoktur. Zamanda da mantıksal sıra izlenmez. Şimdiki zaman, geçmiş ve gelecek zamanla birlikte verilir (Artsüremsel zaman).

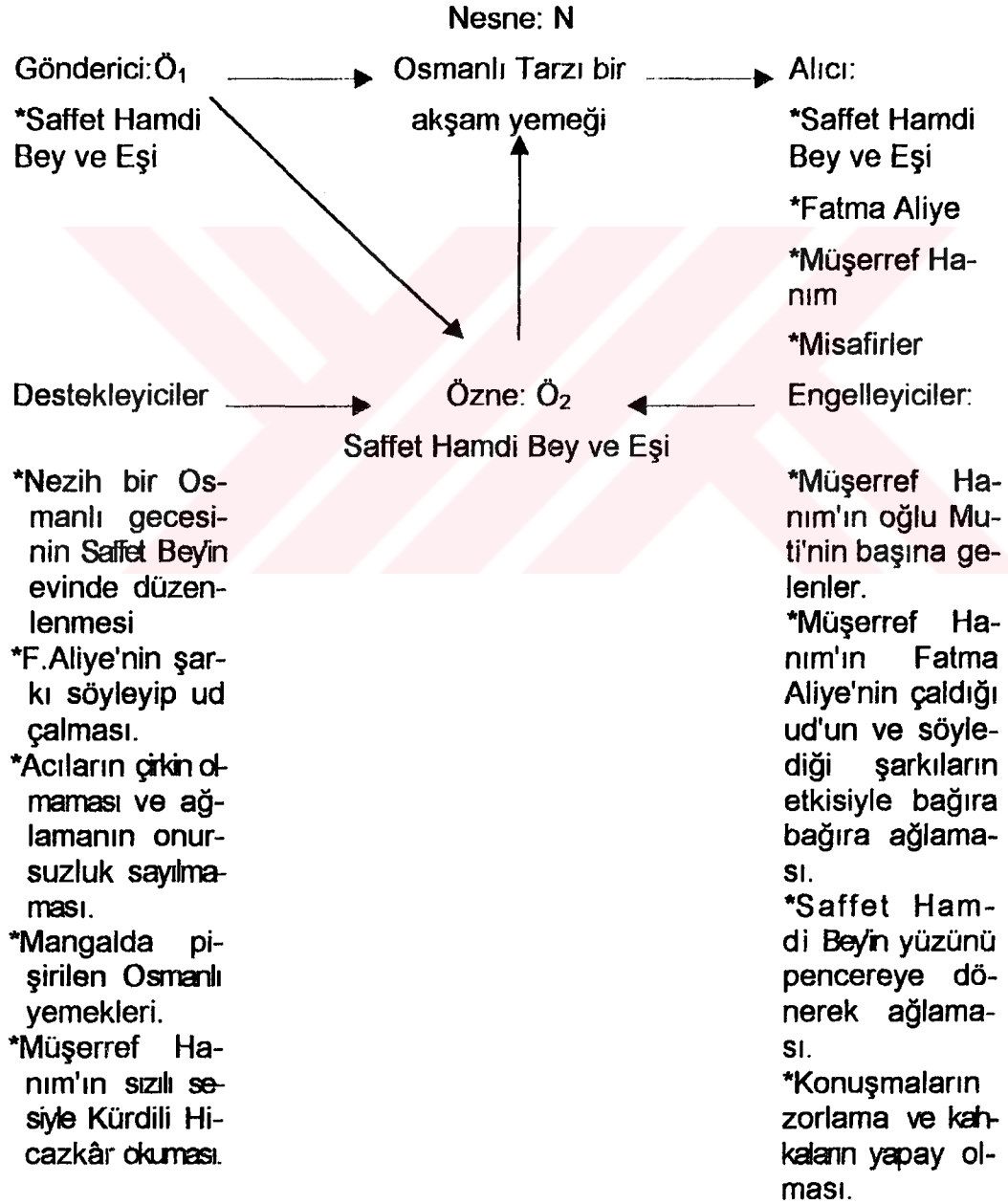
Yukarıda verdiğimiz bilgilerin ışığında Murathan Mungan'ın hikayelerini incelerken her hikayeyi önce kullandığı tekniğin etkisinden kurtarmaya çalıştık. Metindeki olayları, olma zamanına göre mantıksal bir sıraya koyarak epizotlara ayırdık. Bu şekilde çalışmamızı kolaylaştırırken okuyucunun da hikayenin bütünü, düzenlenmiş bir özetle görmesini sağlamaya çalıştık.

Hikayeyi şu kesitlere ayırabiliriz:

I. Kesit

Saffet Hamdi Bey'in evinde Osmanlı tarzı bir yemek verilir. Yemeğe katılanlar ve kendilerine "Son Osmanlılar" diyen misafirler ve ev sahibi, yemekten umduklarını bulamazlar. Çünkü zaman herşeyi değiştirmiştir. Osmanlı tarzı yemekler de geçmişte kalmıştır.

Durumu Eyleyenler Modeli'nde görelim.



*Herkesin sarhoş olması nedeniyle ve acılarını, açığa vurması.

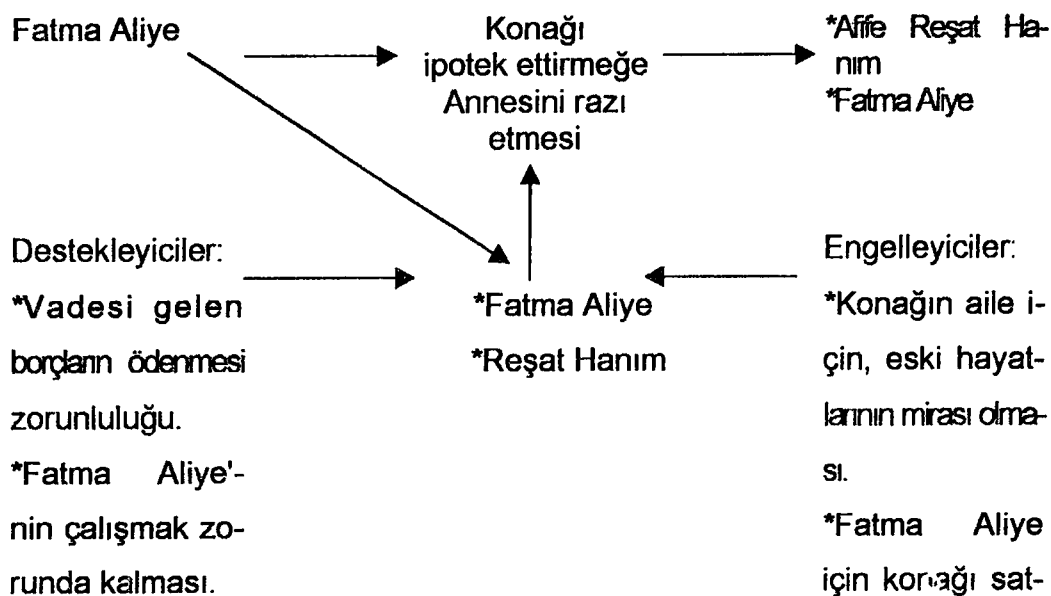
***Mangal ateşinde artık kimsenin bilmediği ya da çoktan unuttuğu yemeklerin pişmesi.**

*Osmanlı tarzının geçmişte kalması, herşeyin değişmesi ve bunun yemektekiler tarafından istense de, yaşatılamaması ve bu durumun yarattığı çelişkiler.

$$A\dot{I} = [\ddot{O}_1 \longrightarrow (\ddot{O}_2 VN)]$$

II. Kesit

Fatma Aliye vadesi gelmiş borçları ödemek için konağı ipotek etmek zorunda kalacaklarını annesine söyler. Afife Reşat Hanım önce buna karşı çıksa da, durumu kabul etmek zorunda kalır.

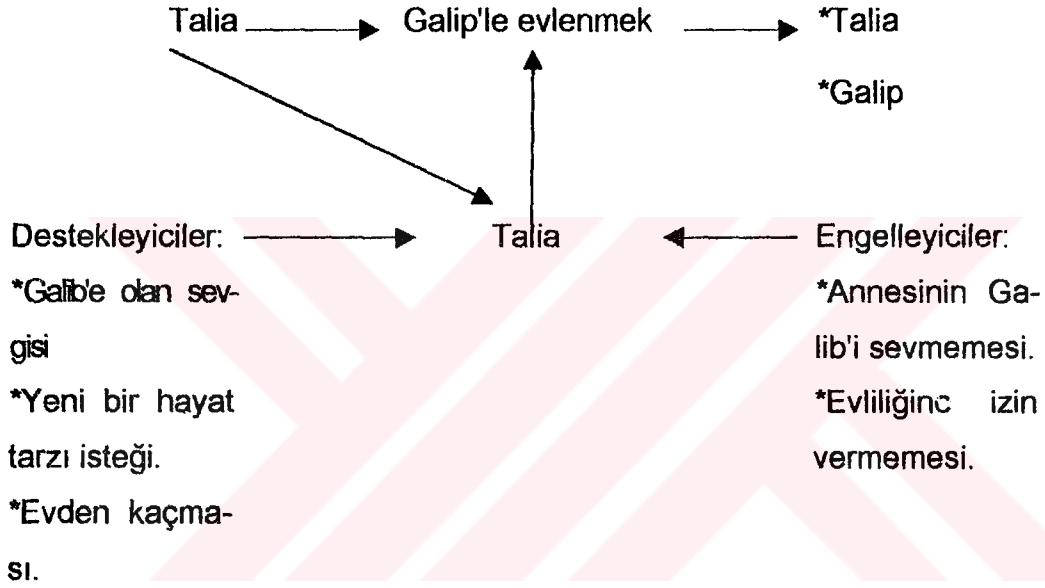


manın çocuklu-
ğunu satışa çı-
karma anlamı-
na gelmesi.
*Annesinin inadı.

$$A1 = [\ddot{O}_1 \longrightarrow (\ddot{O}_{12} \wedge N)]$$

I. Ara Kesit

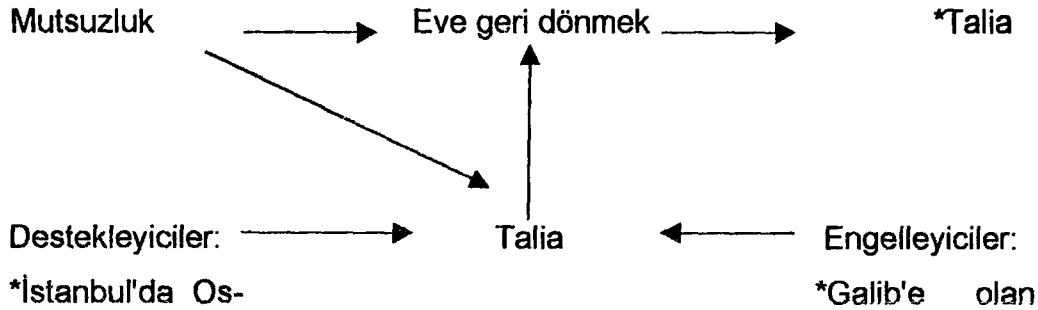
Talia, Galip'le evlenmek için yedi yıl önce evi terk etmiştir.



$$A1 = [\ddot{O}_1 \longrightarrow (\ddot{O}_2 \wedge N)]$$

III. Kesit

Galip'le evliliği istediği gibi gitmeyen Talia, yedi yıl sonra boşanmış olarak eve döner.



manlı tarzı hayata alışan Talia'nın Anadolu'daki hayat tarzını benimseyişi.

*Galib'in memur olması ve gelirlerinin yetersizliği.

*Galib'le Talia'nın hayata bakış açılarının farklı olması.

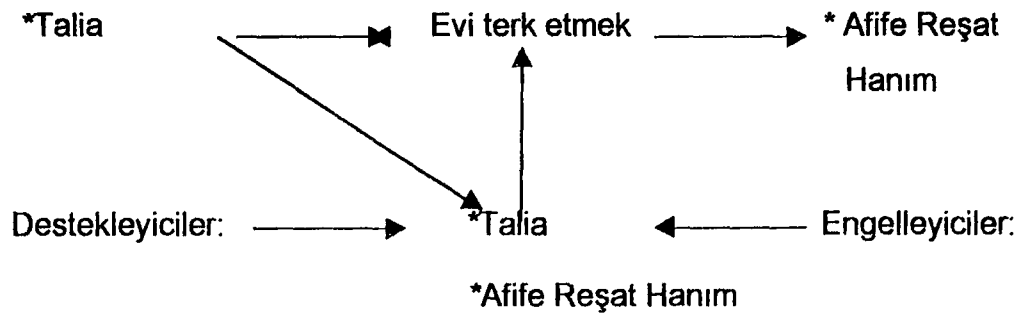
sevgisi

*Annesiyle geçmişte yaptığı kav-galar.

$$A\dot{I} = [\ddot{O}_1 \longrightarrow (\ddot{O}_2 \wedge N)]$$

IV. Kesit

Eve dönen Talia, annesinin kendisini hiç bağışlamadığını anlar, aralarında şiddetli tartışmalar olur. Annesiyle, geçmişle barışmak için gelen Talia tekrar evi terk etmek zorunda kalır.



*Annesinin Talia'yı hiç bağışlamaması.

*Talia'nın anne-

*Talia'nın yalnız kalmak istememesi.

*Fatma Aliye'-

siyle kavga etmesi.

*Dört Kişilik Bahçeye ait olduğunu hiçbir zaman hissetmemiş olması.

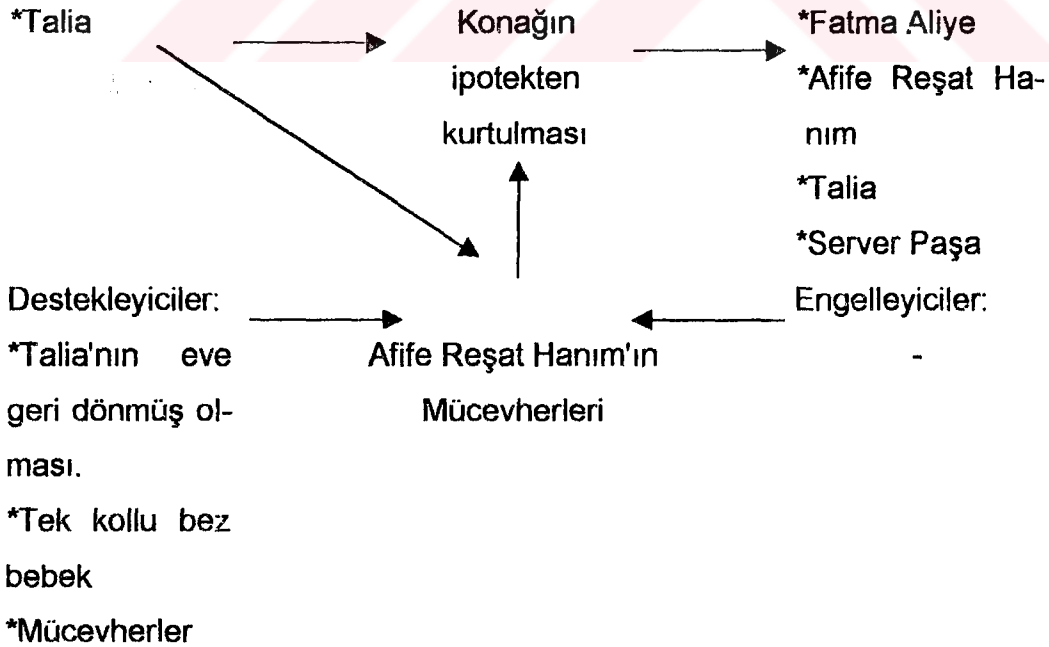
*Artık "Son Osmanlılar"ın mutsuz olması.

nin Talia'yı bağışlaması ve konakta ona yer olduğunu hissetmesi.

$$A_1 = [\ddot{O}_1 \rightarrow (\ddot{O}_2 \wedge N)]$$

V. Kesit

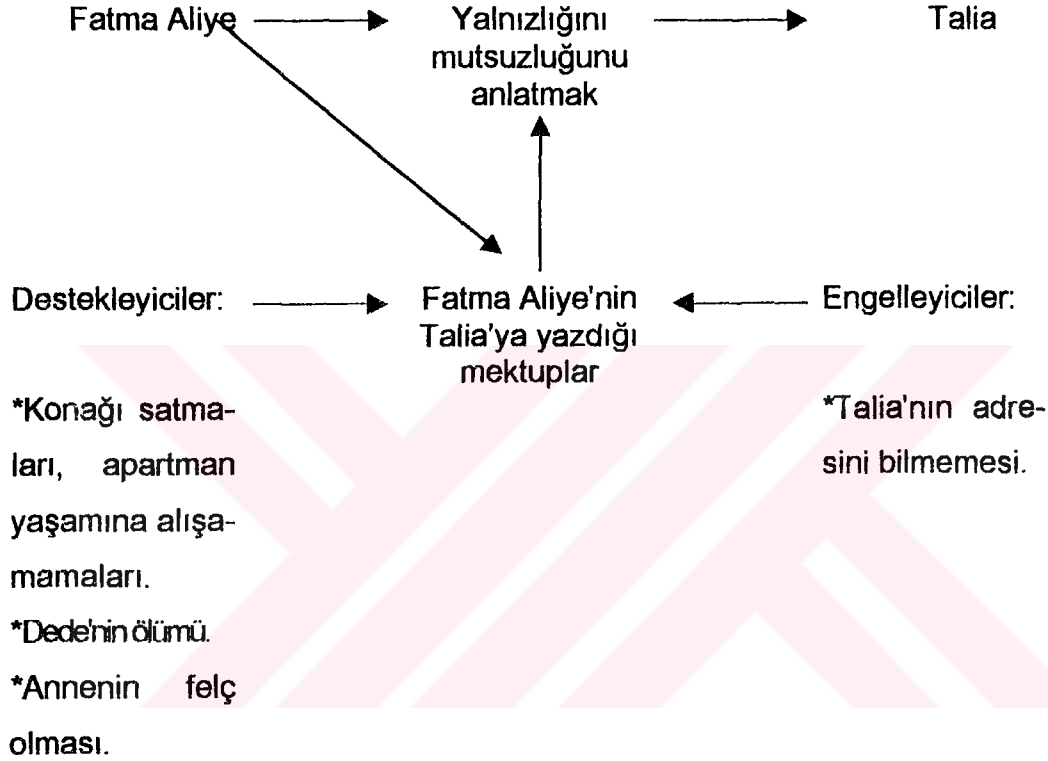
Reşat'ın Amerika'ya kaçarken çaldığı sanılan mücevherler, Talia'nın evi ilk kez terk ederken götürdüğü ve ikinci terk edişte bıraktığı tek kollu bebeğin göğsünde saklanmış olarak bulunur. Bu mücevherler sayesinde ev ipotekten kurtulur.



$$A_1 = [\ddot{O}_1 \rightarrow (\ddot{O}_2 \wedge N)]$$

VI. Kesit

Ancak konak onarılmayacak kadar eskimiştir. Server Paşa ailesi, konağı satar, Bayrampaşa'da bir apartmana taşınırlar. Server Paşa bu apartmanda ölür. Afife Reşat Hanım bu apartmanda felç olur. Fatma Aliye büyük bir yalnızlık içindedir. Konağı sattıktan sonraki hayatlarını Talia'ya mektup şeklinde yazar. Adresini bilemediği Talia'yı çok özlemektedir.



Al: [Ö₁ → (Ö₂VN)]

Hikâyede geçmiş zamana ait olaylar, hikâyenin olay zamanına taşınıyor. Afife Reşat Hanım'ın çocuklarına anlattığı masal 5. kesitte, olayı sonuçlandırmak üzere tekrar devreye giriyor. Bu kesit de, yeni bir ara kesit oluşturmuyor. 5. kesitte, eyleyenler modelinde destekleyici oluyor. Reşet'in Amerika'ya kaçması anlatılıyor. Ancak bu *geri sapım*¹ doğrudan metni parçalayan bir sapım değildir. Hikâyede ne olayın sonucuna etki etmeyen

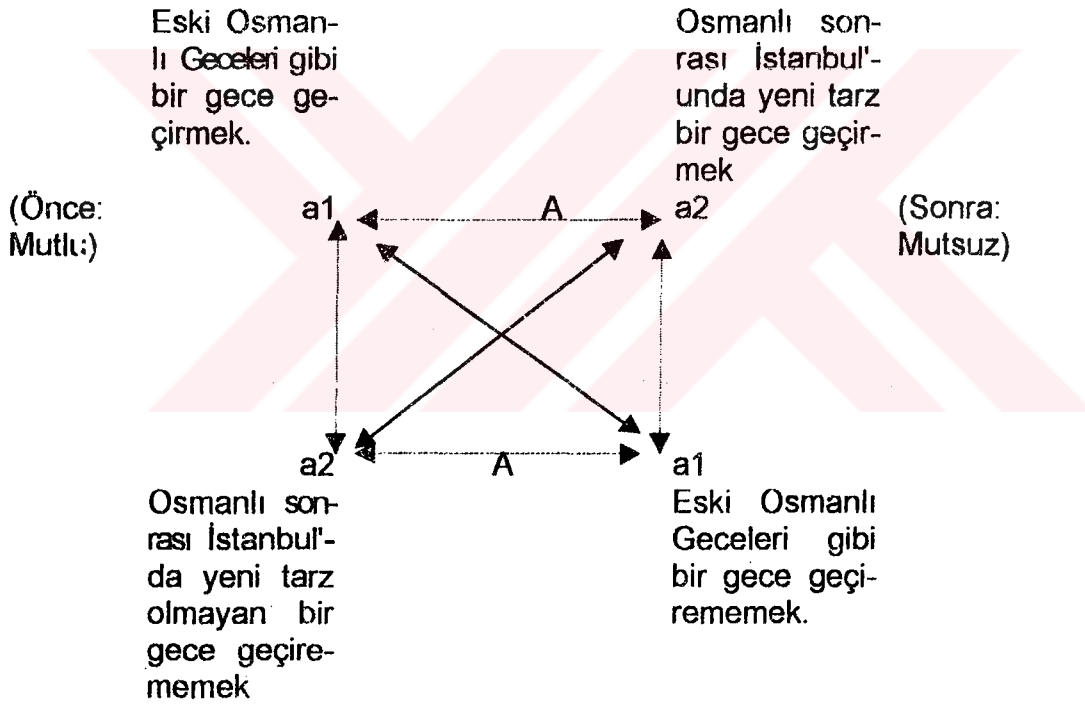
¹ Geri sapım: Hikâyenin zaman akışı içinde geriye dönmesi, geçmişe ait bir durumu, geçmiş zamanla anlatması, Bkz. Tahsin Yücel, *Anlatı Yerlemleri*, Yapı Kredi Yay. İstanbul, 1st. 1993, s. 63.

bir durumdur. Yani *biçimsel sapımdır*.² Sadece destekleyici bir unsurdur. Yine aile bireylerinin gençlik aşklarının anılması, bugünkü yalnızlıklarını ve mutsuzluklarını destekler ve yeni bir kesit oluşturmaz. Talia ise evden kaçısından sonraki yaşamını anlatır. Bu anlatım bir ara kesit oluşturur. Olayın akışına etki eder. Zaman açısından bu bir *geriye sapımdır*. Yani *işlevsel sapım*³ olduğu için ara bir kesit oluşturur.

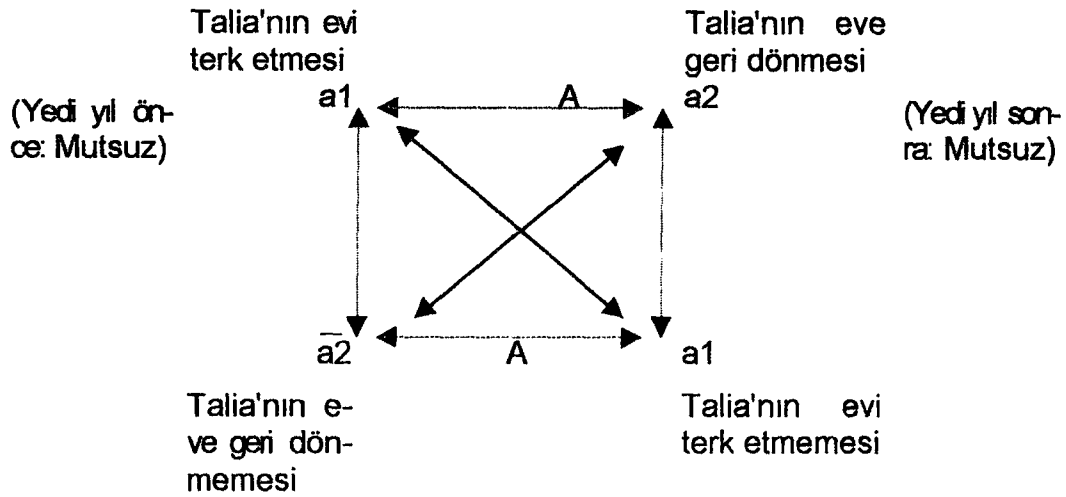
Kesitlerde oluşun karşıtlıkları *Semiotique caré* (Göstergebilimsel dörtgen) üzerinde gösterelim.

I. Kesit:

Eski Osmanlı geceleri gibi bir gece düzenlemek istenmiş düzenlenen yemekli gece mutsuzlukla sonuçlanmıştır.

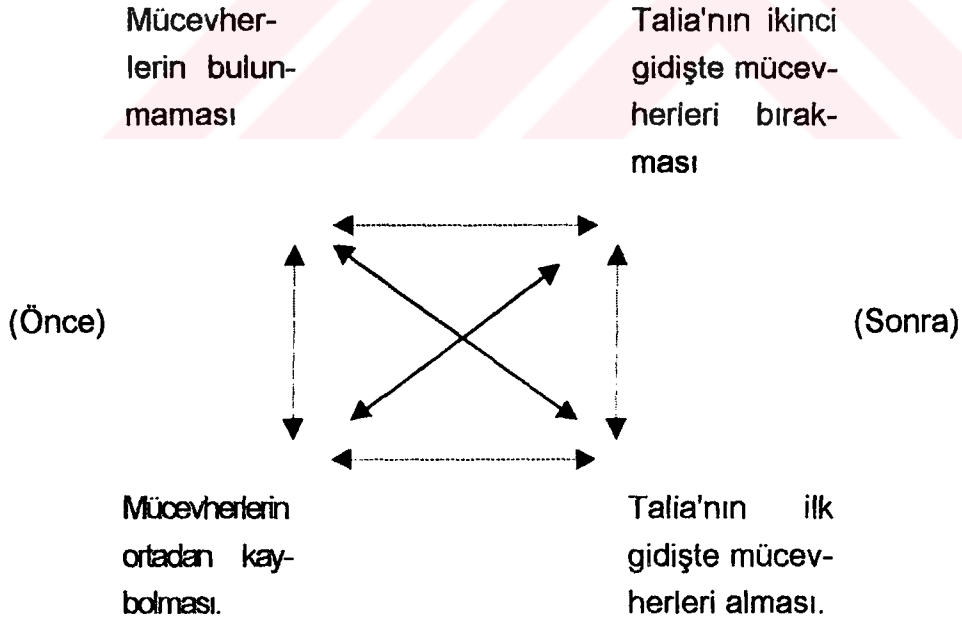


² Biçimsel sapım: Anlatıya geçmişteki bir durumu, olayı tekrar getirir. Ancak olayın akışını değiştirmez. A.g.e.. s. 42.



Bu kesitte çelişik iki durumda da sonuç değişmiyor. Kahraman mutsuzluğu bir kader gibi yaşıyor. "Evden kaçması", "eve geri dönme" durumları eylem açısından karşıtlık oluştursa da sonuç değişmiyor. Talia Dört kişilik Bahçe'de hep "ayrık otu"dur. Anne, Talia'yı hep dışlıyor. Murathan Mungan'ın hikayelerinde kahramanlar ne yaparlarsa yapsınlar hikayenin başına, yani mutsuz sondan, mutsuz başa dönüşümü yaşarlar.

V. Kesit:



³ İsvetzel sapım: Anlatıya yeni bir öykü katar. İçerik düzleminde değişiklik yapar. Olayların akışını değiştirir. Talia'nın evden kaçtıktan sonraki yaşantısını anlatması Fatma Aliye'nin kendisini anlamasını ve tekrar sevmesini sağlar. A.g.e., s. 43.

5. kesitte karşıtlıklar olayda ve kahramanların bakış açısında değişiklik yapıyor. Mücevherler bulununca, konak ipotekten kurtuluyor. Reşat'ın hırsız olmadığı anlaşıyor. Talia açısından durum değişmiyor. Anne Talia'nın bu sırrını, Reşat'ı suçlu durumuna koyduğunu yine düşünüyor. Talia konakta yerini bulamıyor. Sadece Fatma Aliye, Talia'yı eskisine göre daha çok seviyor ve anlıyor. Onun mücevherleri maddi değerleri için almadığını biliyor. Ama bu Fatma Aliye'nin de durumunda bir değişiklik yapmıyor. Konak onarılmayacak kadar eskidiği için aile apartmana taşınıyor. Dede ve anne ölüyor. Fatma Aliye, Talia'yı bir türlü bulamıyor. Yalnız ve mutsuz bir "Son Osmanlı" olarak kalıyor.

Her kesitte geçen kişi, zaman ve mekân'ı aynı tablo üzerinde gösterelim:

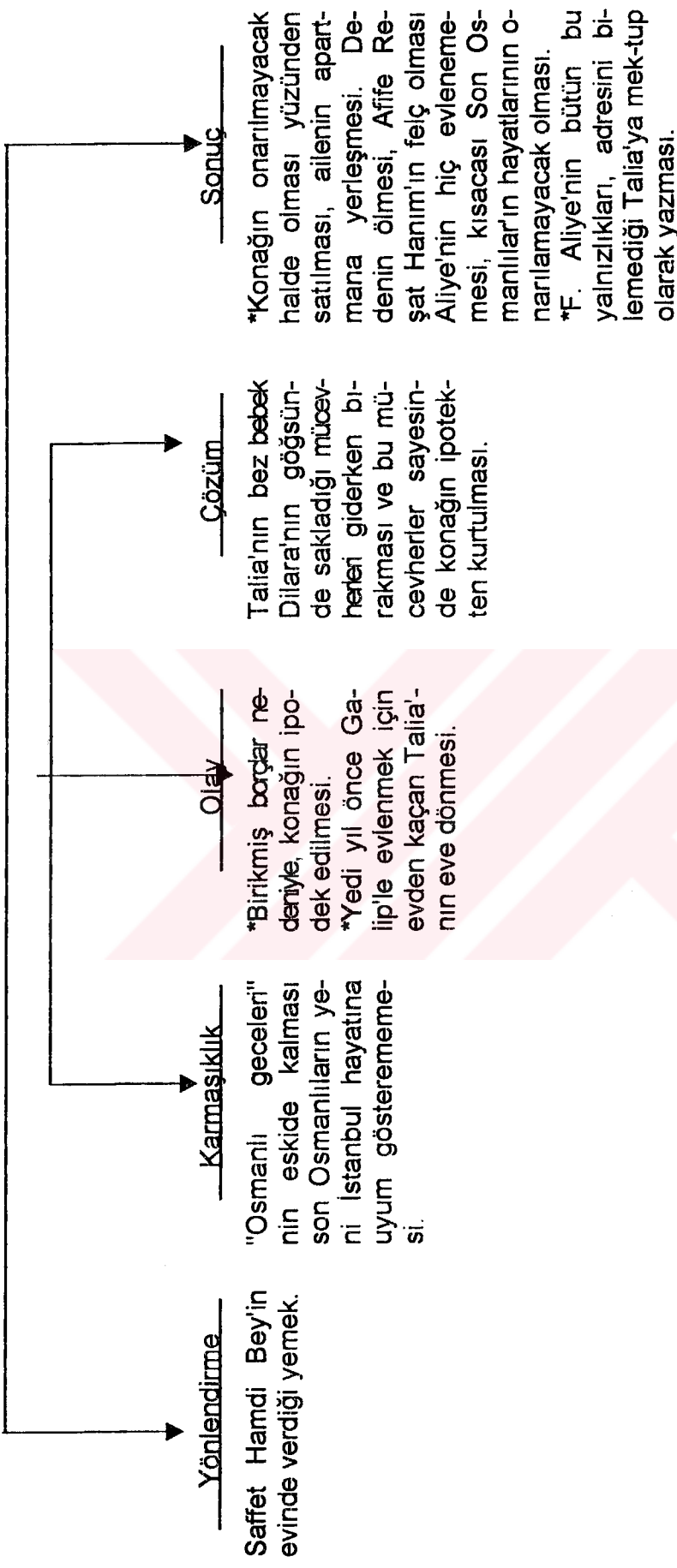
Kesitler	Kişiler	Zaman	Mekân
1. Kesit	Fatma Aliye, Saffet Hamdi Bey, eşi ve diğer misafirler.	Akşam	İstanbul, Emirgan, Saffet Hamdi Bey'in ahşap evi, yemek odası
2. Kesit	Fatma Aliye, Afife Reşat Hanım	Akşam yemeğinden sonra	Server Nüvit Paşa Konağı, oturma odası
1. Ara kesit	Talia	Yedi yıl önce	Server Nüvit Paşa Konağı
3. Kesit	Talia, Fatma, Aliye	Yedi yıl sonra bir akşam üstü	Server Nüvit Paşa Konağı oturma odası.
4. Kesit	Talia, Afife Reşat Hanım	Sabah	Oturma odası
5. Kesit	Fatma Aliye, Afife Reşat Hanım	Akşam üstü	Talia'nın yatak odası

6. Kesit	Fatma Aliye	Kışa doğru konaktan taşındıktan sonra	Bayrampaşa'daki apartman dairesi.
----------	-------------	---------------------------------------	-----------------------------------

Yukardaki tabloyu, hikâyenin olay akışını mantıki sıraya göre özetledikten sonra düzenledik. Aslında Murathan Mungan'ın hiçbir hikâyesinde giriş-gelişme-sonuç planının uygulanmadığına dikkatleri çekmek isteriz. Çünkü Mungan'ın kullandığı teknik bilinçakışı tekniğidir ve bu teknik klasik yazım kurallarını bütünüyle dışlar.



Olayın Çözümlemesi



Hikâyenin Kültür Yapısı

Nisan 1985 yılında ilk kez okurlara sunulan **Son İstanbul**'un ilk hikâyesi *Dört Kişilik Bahçe*, üç bölümden oluşuyor (Cam sessizlik; Cam Mevsimi, Cam Kırıkları.) "Cam" sözcüğü, hikâyedeki ailenin onarılmaz hayatını simgeliyor. Hikâyenin sonunda Fatma Aliye, cehizi olan cam tabaklarını, hiçbir işe yaramadıkları için kırıyor. Hikâyenin adı, hikâyede geçen aile bireylerine gönderme yapıyor. Aile beş kişiliktir. Ailenin isyancı kızı Talia "ayrık otu" olarak görüldüğü için *Dört kişilik Bahçe*'ye dahil edilmiyor.

Dört Kişilik Bahçe, işlediği kültür değerleri açısından Murathan Mungan'ın diğer hikâyelerinden farklılık göstermektedir. Murathan Mungan diğerlerinde doğrudan halk kültürümüzden ve halk edebiyatı ürünlerimizden faydalanırken, Dört Kişilik Bahçe'de Osmanlı Kültürü'nden yani, yüksek kültürden yararlanmıştı.

(... elimde udum, yalnız döndüm eve, yalnız. S. 12)

(... Koyun gerdanından alınmış taze eti, fesleğen yapraklarına sararak, ölü mangal ateşinde pişirmişti. Rüveyde Hanım muhallebiyi buzdolabına diziordu... Afife Reşat Hanım gergef işliyordu... Bir hüzzamın ortasındaydılar rakı kadehleri iyice buğulanmıştı. s. 14)

(... Server Nüvit Paşa, kahvaltıdan sonra sedef kakmalı boş sandalyenin karşısına geçti... Bütün bir pazar günü Arapça şarkılara döktü kendini. Masasında bomboş gözyaşı şişesi duruyor... Saffet Hamdi Bey'in, eski, ahşap, iki katlı evi, küçük bir bahçe içinde hayata direniyor... Uzun kalın ağızlığı hiç düşmüyor ağzından "Halis kök kehribar" diyor. Sonra gümüşlerini çıkarıyor, çeşit çeşit telkâri, savatlar, irili ufaklı yüzlerce gümüş... Müşerref Hanım o ara gırtlığını temizleyip, tombul ellerini göbeğinin altında kavuşturarak bir kürdili Hicazkâra başlıyor. Rüveyde Hanım gülümsüyor iğne oyalı sehpa örtülerinin üzerine düşen külleri silkelerken... s. 16, 17)

Alıntılarda da gördüğümüz gibi, mimari, ev eşyası, musiki ile ilgili tüm unsurlar Osmanlı hayat tarzını yansıtıyor.

Hikâyenin konusu, eski bir kültürden gelen kuşağın yeni kültür karşısındaki umutsuz tutumu, eskiyle yeni arasında bocalayan, fakat eskisi gibi kalamayan, yeni de olamayan bir ailenin umutsuz hayatıdır.

(... Fatma Aliye'nin yüreği dağlanıyor gerçekte bütün şarkıların söylenmiş ve tükenmiş olduğunu düşünüyor... s. 31)

(... Emirgan'da bir mevsim daha bitiyor. Gecelerin yıldızları azaldı ilkin. Işıksız kaldı hicranlı şarkılar, ut taksimleri. Idris Bey'in büyük kızı haklıydı. Şimdi yataklar bir cehennem gibi soğuktur. s.38)

Murathan Mungan, diğer hikâyelerini masal, halk hikayesi efsane gibi geleneksel türlerin modern hikaye ile birleşimi şeklinde oluştururken, Dört Kişilik Bahçe'de romana yaklaştığını görüyoruz. Hikâye bütün olarak Server Nüvit Paşa ailesinin hayatını kapsar. Bu paşa ailesinin mekânı İstanbul, eski semtleri ile birlikte hikâyeye zengin kültür unsurları katıyor.

(Beyoğlu'nda yolüstünde Süryanî bir kuyumcuya uğradılar... Emirgân sırtlarında sabah büyüyordu. Kiremit rengi toprak bodur otlar, bir ucuyla İstinye'ye Sarıyer'e... Sonra sessiz bir güzellikle Reşit Paşa'ya tırmanan uzun, asfalt yol bomboştu... İki katlı ahşap konakların sabahı ağırlayan iniltili gıcırtiları... Bir at arabası, bir sütçü. Bakkal Faik Efendi, dükkanını açmak için kepengin önüne çıkmış... Afife Reşat Hanımı gördü. Yüzü aydınlandı. Kırk yıllık gizli bir sevdâ. Eski bir roman gibi sahafların bile unuttuğu. S. 24)

(... Üzeri flaman ressamalara özgü desenlerle süslü bir teneke kutu. Bomboş kutular, jelatin kağıtlar, parşümen torbalar. Hepsi Beyoğlu tarihi. Hepsi ilk günkü kokusunda Ermeni mağazalar, şapkacılar, postacılar, şemsiye kutuları... Rüveyde Hanım da o teneke kutulardan gümüş savatlar çıkarıyor. Saç tokası, boyunbağı iğnesi, kol düğmeleri, ince kemerler, köstekler, s. 43.)

Konakta yaşayanlar dede, anne ve torunlardır. Dede yani Server Nüvit Paşa, soylu bir Osmanlı Paşasıdır. Hafıza kaybına uğradığı gibi, şimdiki zamanı da algılamaz. Osmanlı döneminde yaşadığı hayatı güne taşıyarak hayali paşalar ve sultanlarla sürdürür.

(...Sonra Refik Cemal Paşa'ya dedim ki: Paşam! Osmanlının başını bu Düyun-u Umumiye yiyecek, dedim. Başka hiçbir şey değil. Lâkin ben size bunu işte şu anda ikrar etmiş bulunuyorum, dedim. Almanlara çok güvendik, dedim. Enver Paşa'yla Talat Paşa tarihi bir yanlış içindedirler, dedim... s. 35)

(... Nerime Sultan'ın arabasının çingirakları bunlar! koşun hazırlık yapın, sultan geliyor buraya karşılayın sultanı...

... Buyursun, buyursun. Yalnız Beylerbeyi'ndeki konağa geçtiğimiz zaman buyursun. Misafirleri burada ağırlamaktan hicap duyarım ben. Hem bu misafir, kapımızda hizmet görmüş bir kalfa bile olsa. Hem baksanıza kuzum Nerime Sultan'ı bile davet edemiyorum bu yüzden. Bu yazlık konakta misafir kabulü bizim asaletimize yakışır mı?... s. 42)

Server Nüvit Paşa, hikâye boyunca geçmişi sayıklar durur. Hikâye'nin sonunda Sadece bir *Son Osmanlı* olarak bu dünyadan ayrılır.

Hikâyenin baş kahramanı Fatma Aliye yaşı geçmiş, evlenememiş, yeni hayat işinde yerini bulamamış, klasik şarkılar söyleyen, ud çalan, ancak Osmanlı geleneğine aykırı olarak para kazanmak için çalışmak zorunda kalan bir karektördür. Soylu kadınların çalışması Osmanlı hayatında hoş karşılanmaz. Bu düşünce biçimini yazar şu satırlarla belirtiyor.

(... Nasıl işe gidermiş? Server Nüvit Paşa'nın torunu nasıl işe gidermiş Afife? Kimden izin aldı bu asi kız? Benim torunum nasıl olur da çalışır? Nasıl olur da bizim aile şerefimizi beş paralık eder. s. 29).

Osmanlı terbiyesiyle büyümüştür. Hikâyenin ilk kesiti ile son iki kesiti Fatma Aliye'nin kız kardeşi Talia'ya yazdığı mektuplardan oluşurken hikâyenin büyük bir kısmında da anlatıcı Fatma Aliye'dir.

Hikâye, Afife Reşat Hanım ile Fatma Aliye'nin kahvaltıda konuşmasıyla başlıyor. Bu konuşmadan Fatma Aliye'nin Saffet Hamdi Bey'in evinde verdiği yemekten mutsuz ayrıldığını öğreniyoruz.

Fatma Aliye'nin annesine anlattıklarıyla bir önceki gece bu güne taşınarak anlatılır.

Konaktakiler ertesi sabah uyandıklarında, limonluğun bazı camlarının kırıldığını görürler. Peyker Kalfa'nın torunu Fatma Aliye'nin yemeğe gittiği gece limonlukta saklanmıştı. Bunu hikâyenin ilerleyen sayfalarında öğreniyoruz.

Hikâyedeki asıl olay, Server Nüvit Paşa konağının ailenin borçları yüzünden ipotek ettirilmesidir. Anne; Afife Reşat Hanım, ipoteğe karşı çıksa da Fatma Aliye'nin şu konuşmasından sonra ısrarından vazgeçer.

(... Peki anne, madem öyle, sana söylemek istemediğim şeyleri de söyleyeyim. Biliyor musun geceleri niçin geç geliyorum eve? Otobüse biniyorum da ondan... Bütün bu sözlerin seni nasıl yaralayabileceğini tahmin edebiliyorum... Oğlun Amerika'ya kaçtı! Kızın kocaya kaçtı! Ama ben? Ben buradayım anne. Ve acı çekiyorum. Lütfen bazı şeyleri anla artık. Bu konak benim çocukluğum. Ve başka hiçbirşeyim yok. Çocukluğumu satışa çıkarmak hoşuma mı gidiyor sanıyorsun?... s. 36-37)

Afife Reşat Hanım evden ayrılan iki çocuğunun yasını tutarken, aynı zamanda, Talia'yı suçlamakta, içinde bulundukları durumu ise evi çekip çevirecek bir erkeğin olmayışına bağlamaktadır.

(... Piriñç karyolasına uzanmış, göğsüne sıkaca bastırıldığı gümüş çerçeveli bir resimle ağladı Afife Reşat Hanım... Az sonra kolları çözülde göğsünden; Reşat çerçevenin içinde hâlâ en uzun gülüyordu... Gözyaşı şişesi yazı masasının üzerinde duruyor, içinde tek bir dal menekşe. s. 38)

Evliliğine izin vermediği için Talia yedi yıl önce, evden kaçmıştır. Asi bir çocukluk ve genç kızlık yaşamıştır. Anne ile kız arasındaki temel anlaşılmazlıkları, hikâyede yazarı temsil eden anlatıcı birbirlerine çok benzemelerine bağlarken, ikisini de hırslı inatçı, başkalarını ezmeyi seven tipler olarak karşımıza çıkarır. Annenin eskiye Talia'nın ise yeniye bağlılığı iki karakter arasındaki tek farktır.

Anne, eski hayatına olan özlemini, onlardan ayrı oturan Peykar Kalfa'ya giderek gidermeye çalışır. Afife Reşat Hanım *Yeni İstanbul*'a kapılarını hiç aşmayan mutsuz kahramanlardan biridir.

(... Aile mezarlığını ziyarete gitti. Afife Reşat Hanım... Karalar giyindi sabah erken türbanını taktı başına, yaşlı bir kadından bir demet çiçek aldı... Yüzüne inen kara tütün ardından bile gözleri kederini görünür kılıyor. s. 39)

Yeni İstanbul, Son Osmanlılar'ın hayatına limonluğun camının kırılmasıyla girer. Peyker Kalfa'nın torunu Reşat, Fatma Aliye'nin Saffet Hamdi Beyler'e gittiği akşam limonluğa saklanır. Ertesi günün sabahı ise limonluktan ayrılan, Reşat sonuçta kaçarken vurulur. Fatma Aliye'nin çocukluk arkadaşı, Reşat solcu bir anarşisttir. Hikâye'de karşı gurup tarafından mı, yoksa güvenlik güçleri tarafından vurulduğu açıklanmaz. Yeni İstanbul böylece siyasi bir olayla Son Osmanlılar'ın hayatına girmiş olur. Fatma Aliye ise, Madam Ester'in mağazasında çalışmaya başladığı gün Yeni İstanbul'la tanışır.

Hikâyede, ecnepleri temsil eden Muti'nin başından geçen olay ise son İstanbul'un farklı bir yüzünü gösteriyor.

Birinci ara kesitte adı geçen Muti, bir travestidir. Amcası, aile şerefini lekelediği için sol kulağını kesmiştir.

Evden kaçan Talia, bir memur olan Galip'le evlenmiş, Anadolu'ya, taşraya gitmiştir. Talia, diğer kahramanlara göre, yeniye uyum sağlamada daha başarılı olduğu halde, eve mutsuz döner. Talia şimdi Fatma Aliye ile

daha iyi anlaşılmaktadır. İki kız kardeşin arasında geçen konuşmalar kaybolan Osmanlı kültürüne ve verdiği mutluluğa özlemi dile getirir.

(... Yine de çok özlemişim buraları. Bu kokuyu, konağın ahşap yüzünü. "Ama çınar hâlâ duruyor!" Büyüyen gün, çınarın ayrıntılarını çıkarıyor ortaya. Eski bir peyzajda solmuş bir eskiz gibi çınar... s. 45)

(... Umarsız bir aşkın insanlara neler yaptıracağını ilk böyle öğreniyor Fatma Aliye. O Osmanlı çelebisi, o ince insan Server Nüvit Paşa'nın dağlanmış yüreğine, kış gecelerinin çocuk uykuları bastırıyor. Sesinde hançer tadında hüzzamlar... s. 47)

("Nasıl özlemişim udun sesini. Bu akşam bana biraz ut çalar mısın abla?" "Çalarım tabii sana Server Paşa ile Nerime Sultanın aşk şarkısını çalarım. Hatırladın mı o şarkıyı?"

"Kaçınıcı fasl-ı bahar bu, solar gider emelim"

... Halit Ziya'nın, Ahmed Hamdi'nin romanlarını okurdum sana. Abdülhak Şinasi okurdum. Sonra Asaf Hâlet'in şiirlerini, sen en çok Mahur Beste'yi severdin." s. 55)

(... Onca köşkten, konaktan sonra bir tek bu yazlık. Acımasız her şey, mangallar, aynalar, oymalar kutular...

("İki yıldır çalışıyorum işte. Aslında orayı seviyorum. Eski düğmeler, kemik tokalar, saten ipek iççamaşırları, ipek çoraplar satıyorum. Eski İstanbul hanımefendileri, Rumlar, Ermeniler geliyor alışverişe. s. 58).)

Annesiyle tartışmaları sonucu evi tekrar terk etmek zorunda kalır.

Görüldüğü gibi, Son Osmanlılar'ın konağına giren modern hayat, onlara hep mutsuzluk getirir.

(...Hiç birşey bu kadar acıklı değil be abla! Herşeyi büyütüyoruz. Herşeyden hüznler çıkarıyoruz kendimize. Herşey değişti artık. Biz de bu değişikliğe ayak uyduramadık. Hepsi bu... Evet ayak uyduramadık Talia. Aykırı otlar gibi kaldık bir mevsimin son kuşlarıyız biz. Sığındığımız son saçaklarda çöküyor birer birer... Dünya yalnızca bizim bahçemizle, senin

tabakların değil ki. Düyanın hepsi bu kadar değil. Biz bahçenin dışındaki dünyayı hepten unuttuk. Şimdi bu unutkanlığın bedelini ödüyoruz... S.s.62)

Hikâyenin üçüncü ve dördüncü kesitleri Talia'nın bakış açısıyla verilirken diğer bölümlerde hemen hemen her kahramanın bakış açısıyla karşılaşırız. Bu teknik daha çok günümüz postmodern yazarlarının çok kullandığı ve adına *çok yönlü aydınlatma tekniği* ¹(Mehrfache Optik) dedikleri tekniktir. Murathan Mungan'ın aynı tekniği bütün hikayelerinde kullandığını da göreceğiz.

Beşinci kesitte olay çözüme ulaşır. Talia evi ilk terkedişinde, yanında çocukken Fatma Aliye ile paylaşamadıkları bez bebeği de almıştır. Reşat'ın ve Talia'nın evden kaçışları aynı zamana denk düşer. Bu arada annenin mücevherleri de kaybolur. Fatma Aliye mücevherleri Reşat'ın çaldığına inanır.

Afife Reşat Hanım ise Talia'nın çaldığından emindir. Afife Reşat Hanım'ın Talia'ya kızgınlığının bir nedeni de giderken mücevherleri çalması, üstelik Reşat'ı suçlu durumunda bırakmasıdır. Hikâye şöyle çözüme kavuşur:

Talia, evi ikinci terk edişinde, bebeği bırakır. Konak, bez bebeğin göğsünde saklanmış olarak bulunan mücevherler sayesinde ipotekten kurtulur.

(Bir kolu kopuk bebek. Her zaman sakat bir bebektir o. Her zaman sakat bir bebeklik. Fatma Aliye'yle Talia onca bebekleri olduğu halde paylaşamazlardı Dilâra'yı. Bu yüzden kavga ederlerdi hep. Sevginin simgesiymiş Dilâra. Paylaşılmazlığın. s. 61)

Talia'nın mücevherleri alma nedeni ise maddi değildir. Anneye ait "birşeyi alma", "yanında saklama", "ona karşı duyulan gizli bağlılık" olarak hikâyede anlam bulur. Ancak konağın satılması da ailenin mutsuzluğunu çözemez. Eskimiş konağı tamir etmek de artık yersizdir. Talia'nın

¹ Yıldız, Ecevit, "Orhan Pamuk Romanında Ana Bileşenler", Varlık, Nisan, 1996, Sayı 1063, s. 47.

kaçısından sonra aile, Bayrampaşa'da bir apartmana taşınır. Hikâyenin sonunda dede ölür. Anne, Paşa Dede'nin hayali sevgilisi Neriman Sultan'ın oturduğu sedef kakmalı sandalyeye oturduğu gün felç geçirir. Paşa Dede yaşarken o sandalyeye hiç kimseyi oturtmaz. Neriman Sultan'ın orada oturduğuna inanır. Arife Reşat Hanım babasının koyduğu yasağı çiğnediği için yazar tarafından cezalandırılıyor.

Murathan Mungan'ın hikâyelerinde ileride de göreceğiniz gibi olağanüstü durumlar, olaylar, düşünceler hep olacaktır. Bu portmodern edebiyatçıların tarzıdır. Gerçek olanla olmayan, düşünle gerçek hep içiçedir. Kurmacanın sınırsız olanakları hep kullanılır.² Fatma Aliye ise, Talia'ya adresini bilmediği için hiç gönderemediği mektuplar yazar. Hikaye bu mektuplardan biriyle son bulur.

(...Eski İstanbullular da unuttu bizi. Yoksa onlarda mı ağır kadife perdeleri bütün gün çekik evlerinde oturuyorlar. Ya da annem gibi, bütün gün duvara bakıp sedef sandalyelerde ölümü mü bekliyorlar. .. Çok özlüyorum seni. Hep seni düşünüyorum. Bir gün adresini bulursam, bu mektubu yollayacağım sana... Sana ne kadar ihtiyacım var... Ne olursun dön artık, yapayalnızım Talia... s. 99)

Hikâyenin bitiminde baş kahramanın nasıl bir sona ulaştığını kesin olarak bilemiyoruz. Yakınlarını kaybetmiş biri olarak yalnız olduğunu ifade ediyor. Oysa klasik bir hikaye veya romanda kesin bir sonuç mutlaka vardır. Murathan Mungan'ın bir çok hikâyesinde okuyucuyu kesin bir sonuca ulaştırmaz. Olay sonuçlanır ancak konu ya çözümsüzlüklerle ya da okuyucuya bırakılmış yoruma açık sonla noktalanır. Hangi tarzda olursa olsun hikâye sonuçta okuyucunun kafasında sorular bırakır.

(... Ne var ki, her şey böylesine acımasızca mı değişmeli? Böylesine akıl dışı mı? Dünya değişecek diye her şey, ama hiçbir şey yaşatılmamalı mı? İşte bunu soruyorum sana. Sana ve yaşadığımız şu lanet olası çağa bunu soruyorum!... s. 62)

Hikâyenin temel yapısını iyice belirginleştirmek için *karşıtlıklar alanı*" oluşturabiliriz. ($\cong$) işareti iki durum, olgu, nesne, v.b. arasında karşıtlık ilişkisini gösteriyor.³

1. Zaman açısından:

Önce	$\cong$	Osmanlı	$\cong$	İlkbahar	$\cong$	Mutlu
Şimdi		Son Osmanlı		Sonbahar		Mutsuz

2- Mekân açısından :

Osmanlılar dönemi İstanbul'u	$\cong$	Konak	$\cong$	Mutlu
Modern İstanbul		Apartman		Mutsuz

3- Kişiler açısından:

Eskiye bağlı olanlar	$\cong$	Saffet Hamdi Bey Rüveyde Hanım Müşerref Hanım Peyker Kalfa Afife Reşat Hanım Server Nüvit Paşa	$\cong$	Mutsuzluk
Yeniye bağlı olanlar		İshak Muti Reşat Galip		

Yeniye eski arasında kalanlar ise Fatma Aliye, Talia ve Madam Ester'dir. Bu kahramanları karşıtlık alanına, ara bir konumda oldukları için alamıyoruz.

² Berna Moran, *Türk Romanında Eleştirel Bir Bakış*, İletişim Yayınları, Cilt 3, İstanbul, Şubat 1994, s. 99.

³ Karşıtlıklar alanı, Göstergibilim metoduyla çalışan birçok araştırmacı ve özellikle bu çalışmamızda tarzından yararlandığımız Tahsin Yücel, bir metnin derin anlamını çözebilmek için, metindeki karşıtlıkları veya denklikleri bizim de uyguladığımız şekilde gösteriyorlar. Bkz. T. Yücel, *Anlatı Yerlemleri*, Y.K.Y. İstanbul, 1993.

Yukarda gösterdiğimiz karşıtlıklar alanı hikâyenin sonunda "denklik alanına dönüşüyor. Bütün kahramanlar mutsuzluk noktasında" birleşiyor.

Hikâye, adını Talia'nın bakış açısından alıyor. Dört kişilik Bahçe'de yani dede, anne, Aliye, Reşat dörtlüsüne yer vardır. Talia bu bahçenin ayrı otudur.

(...Herşey yıkılıp dağılırken, bu konak, bu şehir darmadağın olurken, ne sizin ne de kızınız Afife Reşat Hanım'ın duvarları nedense bir türlü yıkılmıyor. Bense uzun bir yolculuğa çıkıyorum yeniden. Anlıyorum bu konakta yerim yok benim. Hiçbir zaman da olmadı. Bahçeyi yeniden onarıp yaz akşamları yemek yiyebilirsiniz artık. oysa bu bahçe dört kişilikti ve baha hiçbir zaman bu bahçede yer olmadı. Ben her zaman bu bahçenin ayrı otuydum..." s. 90)

Oysa, bütün olarak "Dört kişilik Bahçe'nin kahramanları İstanbul'un ayrı otlarıdır. Murathan Mungan'ın Son İstanbul'da bahsettiği aile dramıyla kendi ailesi arasında paralellikler kurmakta mümkün. Son kitabı **Paranın Cinleri**'nde bu konuda önemli ipuçları veriyor.

(... Mardin'in en eski ailelerinden birinin çocuğuyum. Soyağacımız 1647'ye dayanıyor... Büyük toprakları büyük mülkleri varmış. Köyleri, şehirde çarşıları, dükkanları, hamamları, kervan sarayları varmış, Mardin'de dört ayrı kapısı, dört ayrı mahalleye açılan büyük bir malikanede otururlarmış.... Ailenin sonrası tam XIX. yüzyıl romanı gibi geliyor. Satılacak mal kalmamış, bozdurulacak altınlar tükenmiştir. Herkes çalışmak zorunda kalıyor. Önceleri dadılarla, kalfalarla büyüyen kızlar birdenbire kendilerini farklı bir kültürün ortasında buluyorlar... Zekiye, bir verem hastanesinde hayata gözlerini yumacaktır. Küçük amcam Abdülkadir bireysel bir kurtuluş umudu ve kendi hayatını kurtarmak amacıyla evden kaçarken, babam da siyasal nedenle okulu bırakıp Suriye'ye kaçıyor...)⁴

⁴ Murathan Mungan; *Paranın Cinleri*, Matis Yayınları, İstanbul, 1997, ss. 10-12.

Murathan Mungan'ın hikâyelerinde geçmişinden, çocukluğundan, Mardin'den hiç kopamadığına şahit olacağız. Yazarın kendisi de bunun farkındadır.

(... Oysa iyi bir yazarın ben'i anlattığı kahramanlarda değil, yazısında gizlidir; yazdıklarının içinde gizli ben'dir. Çıplak gözle görülmez. Yalnızca görülmüş sanılır. Onu, ancak metni okumasını bilenler görür...)

(... Otabiyografik malzeme, çocukluk ve gençlik anılarının yükü, her yazarın sırtındaki ilk yüküdür. Ben de ilk romanımla bu yükten kurtulup, bağımsızlığımı kazanmak istedim. Olmadı. Belki de hiç olmayacak.)⁵

Mungan'ın Dört Kişilik Bahçe'de gösterdiği dram kurma başarısına aldığı tiyatro eğitimine yazarlıktaki başarısına ve geçmişini eserlerine ustaca taşımasına bağlayabiliriz.

Dört Kişilik Bahçe'de Osmanlı kültürüne ait mekan, giyim, kuşam, düşünce biçimini ayrıntılarıyla veriliyor. Böylece hikaye kültür unsurları açısından zenginleşiyor. Murathan Mungan, bu tavrı bilinçli olarak sergiliyor. Tam bir *poeta doctus*⁶ olduğunu da gözler önüne seriyor.

Dört Kişilik Bahçe'de geçen kültür unsurlarını, oluşturduğumuz *Kültür Unsurları Tablosunda* gösterebiliriz.

Hikâyede Geçen Kültür Unsurları

Giyim-kuşam, kadınlara ait süs eşyası	Ev eşyası	Musiki	Konut ve bölümleri
* Gelin telleri	*Mangal	*Ud	*Limonluk
*İğne oyali mendil	*Sedef kakmalı sandalye	*Kanun	*Ahşap konak
* Gözyaşı şişesi	* Telkörü	*Kanun taksimi	*Köşk
*İğne oyası sehpa örtüsü	* Savat	*Kürdili hicazkar makamı	*Konak

⁵ A.g.e., s. 84.

⁶ Poeta doctus; Eserlerinde kültürel unsurları bilinçli olarak kullanan, onlardan bolca alıntı yapan yazar veya bilim adamı.

* Gözyaşı şişesi	sandalye	*Kanun taksimi	nak
*İğne oyası sehpa örtüsü	* Telkörü	*Kürdili hicazkâr makamı	*Köşk
*Kemik düğmeler	* Savat		*Konak
*Köstek	* Pirinç karyola	* Türkü	
*Ferace	* Pirinç soba	*Hüzzam makamı	
	* Sandık	* Ney	
		*Sultaniyegâh makamı	

Yiyecekler, içecekler	Şiir geleneği	Tarihi olaylar ve kişiler	El sanatları
* Turunç reçeli	*Aruz vezinli şiirler	* Birinci Dünya Savaşı	*Gergef işlemek
*Polmezmuhallebi		*Enver Paşa	
* Rakı		*Talat Paşa	

Satıcılar	Meslekler	Semt isimleri	Geleneksel davranış ve düşünceler
*Sütçü	*Kuyumculuk *Bakkalcılık	*Emirgan *Beyoğlu *Reşit Paşa *İstinye *Sarıyer *Beylerbeyi	*Aile şerefi için sol kulağı kesmek *Sünnet düğünü *Osmanlı geleneğinde kadının çalışmasının ayıp karşılanması *Yazlık konakta misafir karşılamamak *Asaletin önemi *Memuriyetin ayıp karşılanması *Çeyiz biriktirme

Deyimler	Ünvan ve lakaplar	Azınlıklar	Taşıt araçları
*Nasip olmak	*Paşa	*Süryaniler	*At arabası
*Kasılıp kalmak	*Sultan	*Ermeniler	*Fayton
*Ekmek kapısı	*Hanım	*Rumlar	
*Aile şerefi	*Efendi		
*Karaları giymek	*Madam		
*Kurban vermek	*Kalfa		
	*Hanım anne		
	*Bey		
	*Abla		

Formülistik sayılar	Ağaçlar	Halk tiyatrosu	Şairler, yazarlar ve eserleri
*Kırk	*Çınar ağacı	*Karagöz	*Halid Ziya Uşaklıgil
*Yedi			*Asaf Hâlet Çelebi'nin "Mahur Beste" adlı şiiri
			*T.Fikret'in "Sis" şiiri

1.1.2 Ç.C

Hikâyenin epizotları:

Sınır İklimi

- 1- Suat Bey hamamın göbek taşına uzanmış düşünürken, ilk gençlik yıllarının temiz, masum, günahsız günlerine dönmek ister.
- 2- Eşcinselliğini, eşcinselliği sorgulayan bir iç hesaplaşma yaşar.
- 3- Kendisine ait herşeyi unutup sanatın kucağına atılmak ister.
- 4- Bir zamanlar hayatını yazmak istediğini ancak bu isteğinde başarılı olmadığını hatırlar.

İlk Yangından

- 1- Güven, Eşber'in hayat hikayesini yazmak ister. Ancak bunu başaramaz.
- 2- Reha, Eşber'in evini ve yüzünü ön plana çıkaran bir sinema filmi çekmek ister.
- 3- Eşber, sanatın hiçbirşeyi onarmadığını düşünür.
- 4- Reha, Galatasaray Lisesi mezunlarının söylendiğinin aksine aydın olmadıklarını düşünür.
- 5- Eşber, sevgilisi Yılmaz'ın portresini yapmak ister. Portreyi bitirmeden, Yılmaz onu terk eder.
- 6- Muhsin, Reha'nın reklâm filimlerinde oynattığı bir gence karşılıksız bir aşkla bağlanır. O genç ise Reha'yı tercih eder.
- 7- Eşber'in Tophane'deki babadan kalma ahşap evi, eşcinsel olduğunu öğrenen mahalleli tarafından yakılır.

Denize Bakan Ağaç

- 1- Haşmet Bey ilk kez eşcinsellerin gittiği Ç.C'ye gider.

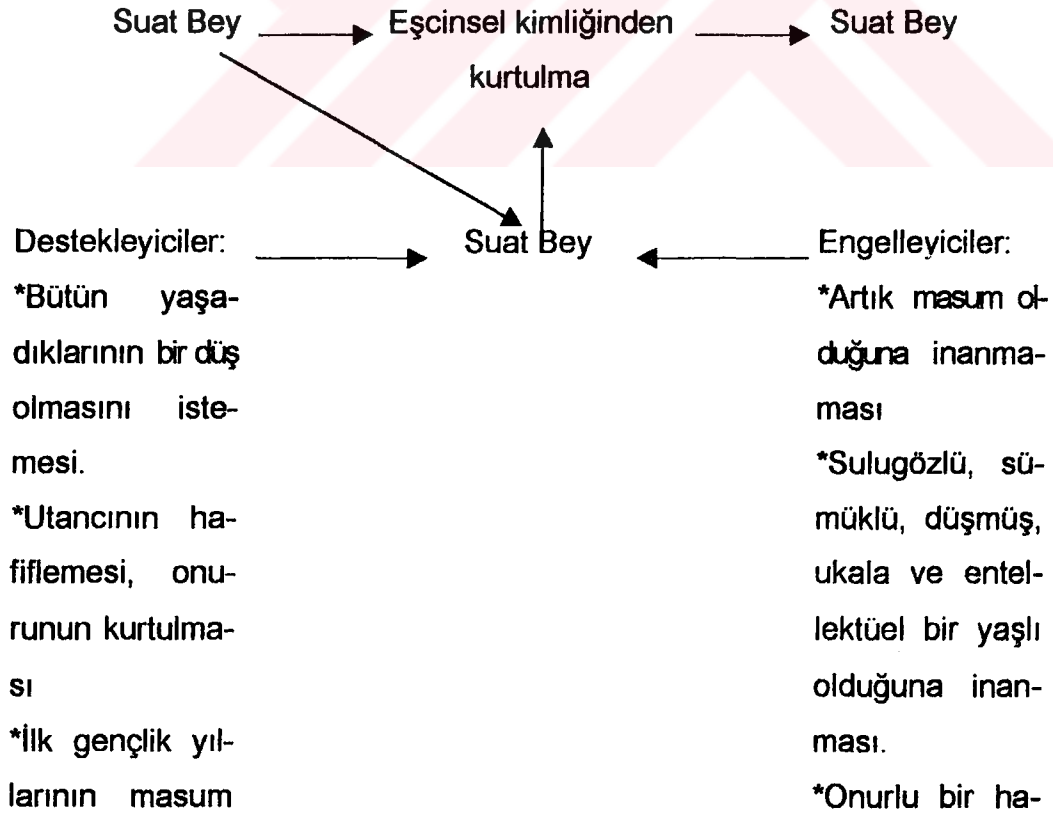
- 2- Güven, hamamın sahibi Madam Sisi'nin alış-verişini yapan kahve çırağına platonik bir aşkla bağlanır. Onu anlatan "Yüz" adlı bir roman yazar.
- 3- Hamamın sahibi Madam, müteahhitlerin isteklerine rağmen tarihi eser olmuş evini yıktırmaz.
- 4- Muhsin'in ölüsü Dolapdere'de bulunur.

Lahur Nevâhisinde Bir Mahal

- 1- Suat Bey, hamamda eş olarak tek kollu adamı seçer.
- 2- Suat Bey, bu olaydan bir süre sonra cinnet geçirir ve Madam'ın kendisini kurnada boğarak öldürür.

I. Kesit:

Suat Bey hamamın göbek taşına uzanmış eşcinsellik üzerine düşünmektedir. Bu iç hesaplaşmada, bütün yaşadıklarının bir düş olmasını isterken, çocukluk dönemine, ilk gençlik yıllarına dönmek ister.



dönemlerine geri dönmek istemesi.

*Sanatın hoşgörülü ortamına sığınmak.

*İnsanların, kişiliğini doğal ve olumlu karşılayabilmesi için hayatını bir roman olarak yazmak istemesi.

*Ünlü bir sanatçı olduğu halde toplumun onu benimsememesi.

*Sanatın ve sanatçıların sahtekar olduğuna inanması, bu nedenle sanata sığınmanın hiçbir şeyi değiştirmediğini anlaması.

*Erdemli, iyi bir insan olmak için okuduğu ki-

yatın kendisi için "Yitik Cennet" olması.

*Sonuçsuz, sınırsız bir cehennemde olduğunu hissetmesi.

*Suat Bey'in tek kollu adamı bu düşüncelerinde n hemen önce eş olarak seçmesi.

*Bütün bunları düşündükten sonra cinnet geçirmesi, Madam'ın kedisini bu cinnet sırasında, kumada boğarak öldürmesi.

tapların mut-
suzluğunu artır-
mak dışında
kendisine birşey
katmadığına i-
nanması.

$$A1:[Ö_1 \rightarrow (Ö_2VN)]$$

Bu ilk kesit, son kesitle birleşiyor. Suat Bey eşcinsel kimliğinden kurtulmak için bu kesitte gösterdiğimiz iç hesaplaşmayı yaşarken hikayenin sonunda bu düşüncelerinin içinden çıkamaz ve cinnet geçirir. Madam Sisi'nin kedisini geçirdiği bu cinnet sonucu kurnada boğarak öldürür.

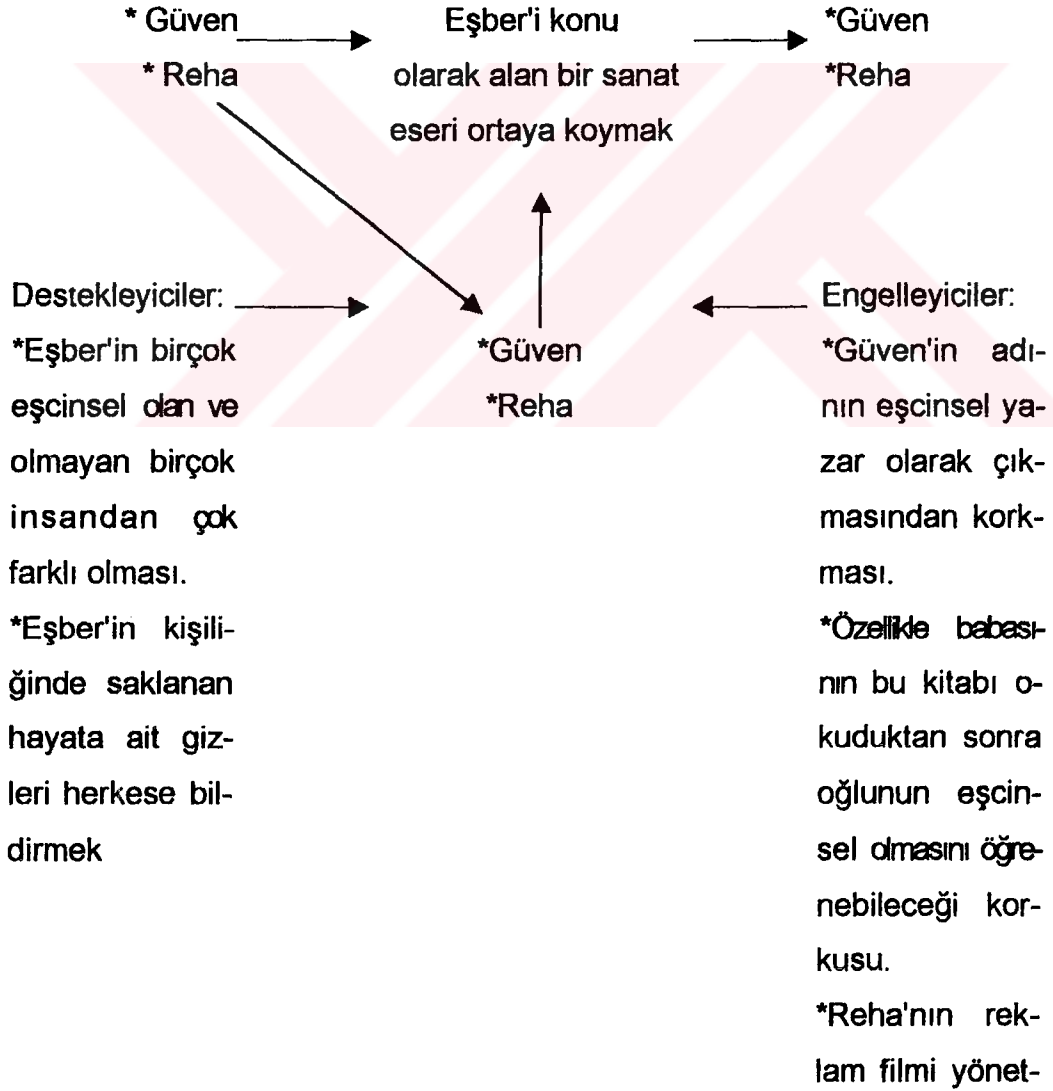
Bu kurguyla *Sınır İklimi* ve *Lâhur Mevahisinde Bir Mahal* hikâyeleri, tek bir hikâyeye dönüşüyor. Hikâyedeki bu şekilsel ayrılık, konu ve olay düzleminde sonuçta bütünlüğe dönüşüyor. Çerçeve bir hikaye olarak *Sınır İklimi*; *İlk Yangından* ve *Denize Bakan Ağaç* hikâyelerini kapsıyor. Bu hikâyelerdeki kahramanlar da Suat Bey'e benzer kahramanlardır. Eşcinsel kimlikleriyle olan savaşları anlatılmaktadır. Şekilsel birlik göstermedikleri halde konu birliği gösterdikleri için bu iki hikayeyi de birinci kesitin devamı olarak almayı uygun gördük.

II. Kesit

Eşber'in arkadaşlarından Güven yazar, Reha ise sinemacıdır. Her ikisi de Eşber'i konu edinen eserler ortaya koymak istemektedirler. Eşber eski İstanbul terbiyesiyle büyütülmüştür. Dil, piyano ve Adâb-ı muaşeret dersleri veren aynı zamanda ressam, Galatasaray Lisesi mezunu, iyi bir edebiyatçı olan, klasik müzikle ilgilenen bir kişidir. Bütün bu özelliklerine rağmen hayatı erken yaşta tüketmiş yalın, hiçbir tutkusu, hırsı kalmamış

bir tiptir. Aileden kalma konağı yandıktan sonra derme-çatma bir kulübede yaşamaya başlar. En büyük erdemi insanlara duyduğu sınırsız sevgidir. Onun gördüğü Osmanlı terbiyesini tanıyanlar, ona büyük bir saygı gösterirler. Osmanlı terbiyesini bilmeyenler için ise Eşber, yarıdeli ahmak, düşmüş bir Osmanlı artığıdır. Aynı zamanda Eşber bir eşcinsel olarak, C.Ç.'de peştemal tutan hamamı süpürerek bahşiş toplayan biridir. Arkadaşları ona "Sürgündeki Kraliçe" diye seslenirler.

Reha, Eşber'in şimdi yaşadığı evi ve çok şeyler anlatan yüzünü ön plana çıkaran bir sinema filmi yapmak isterken, Güven onun hayat hikayesini yazmak ister.

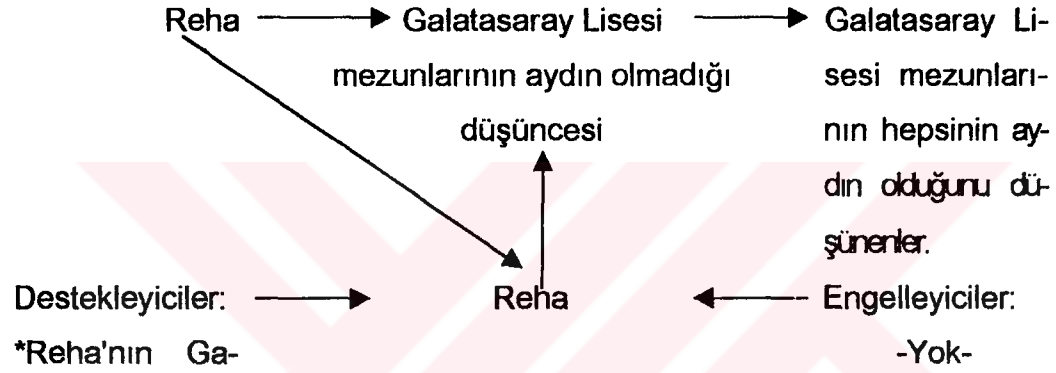


menliğinden, sinema filmi yönetmenliğine geçememesi.

$$A_1: [\ddot{O}_1 \longrightarrow (\ddot{O}_2VN)]$$

III. Kesit

Reha da Eşber gibi Galatasaray Lisesi mezunudur. Bu lisenin mezunlarını söylenenlerin aksine aydın olarak görmemektedir.



*Reha'nın Galatasaray Lisesi mezunlarını "Çok az düşünerek, çok az çalışarak, çok az emek vererek önemli yerlere gelmiş yarı aydın, ara aydın insanlar olarak görmesi.

**Daha kendileri yetişmeden önce yerleri ay-

rılmıştır." düşün-
cesi.

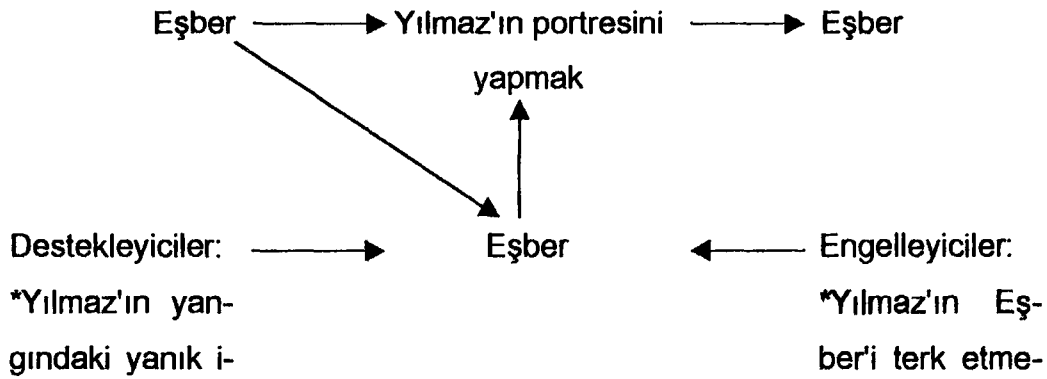
*"Parsellenmiş
bir ülkede veli-
aht eğitimi gör-
düklerine" inan-
ması.

*Galatasaray
Lisesi mezunla-
rını el solcu ya-
zarlarından en
sağcı diploma-
tına dek bir kon-
feksiyonun de-
ğişik bedenleri"
olarak düşünmesi.

$$A_1: [\ddot{O}_1 \longrightarrow (\ddot{O}_2 \wedge N)]$$

I. Ara Kesit

Pazar günleri "CÇ" de yalnızca sohbet yapılır. Bu sohbetlerin birinde Eşber, sevgilisi Yılmaz'ı anlatır. Yılmaz'ı çok sevmiştir. Onun portresini yapmaya başlamış, o portreyi bitirmeden Yılmaz onu terk etmiştir.



zinin ürkütücü g -
zelliğini yansıtmak
istememesi

siyle portrenin
yarıda kalması

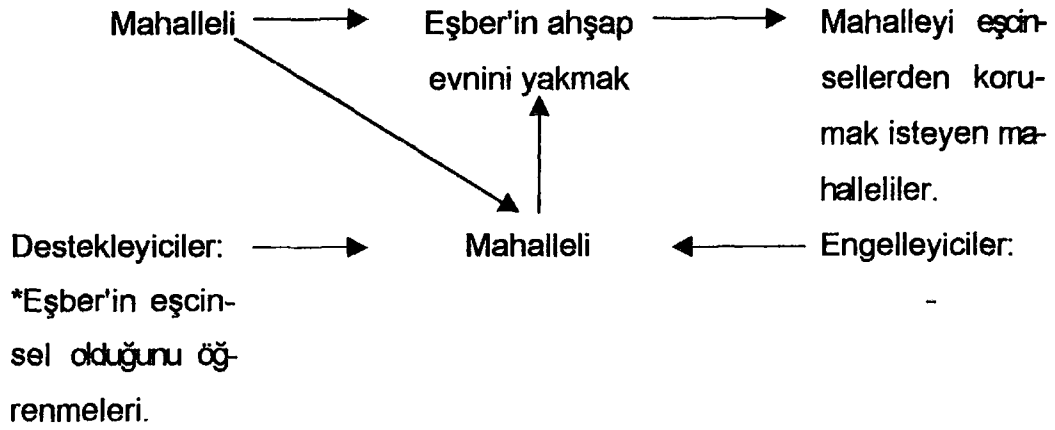
*Yılmaz'ın tekrar
yoksulluk gün-
lerine dönme-
sini engellemek
onunla birlikte
olmasını, ona
bakıyor olması-
nı, meşru ve
anlaşılır kılmak
için

*Yılmaz'ın ulvi
bir insan olma-
sı, içindeki fırtı-
naları, y reğın-
deki yaraları re-
simle somutlaştı-
rmak, öğrenmek
istememesi

$$A_i: [\ddot{O}_1 \longrightarrow (\ddot{O}_2VN)]$$

II. Ara Kesit

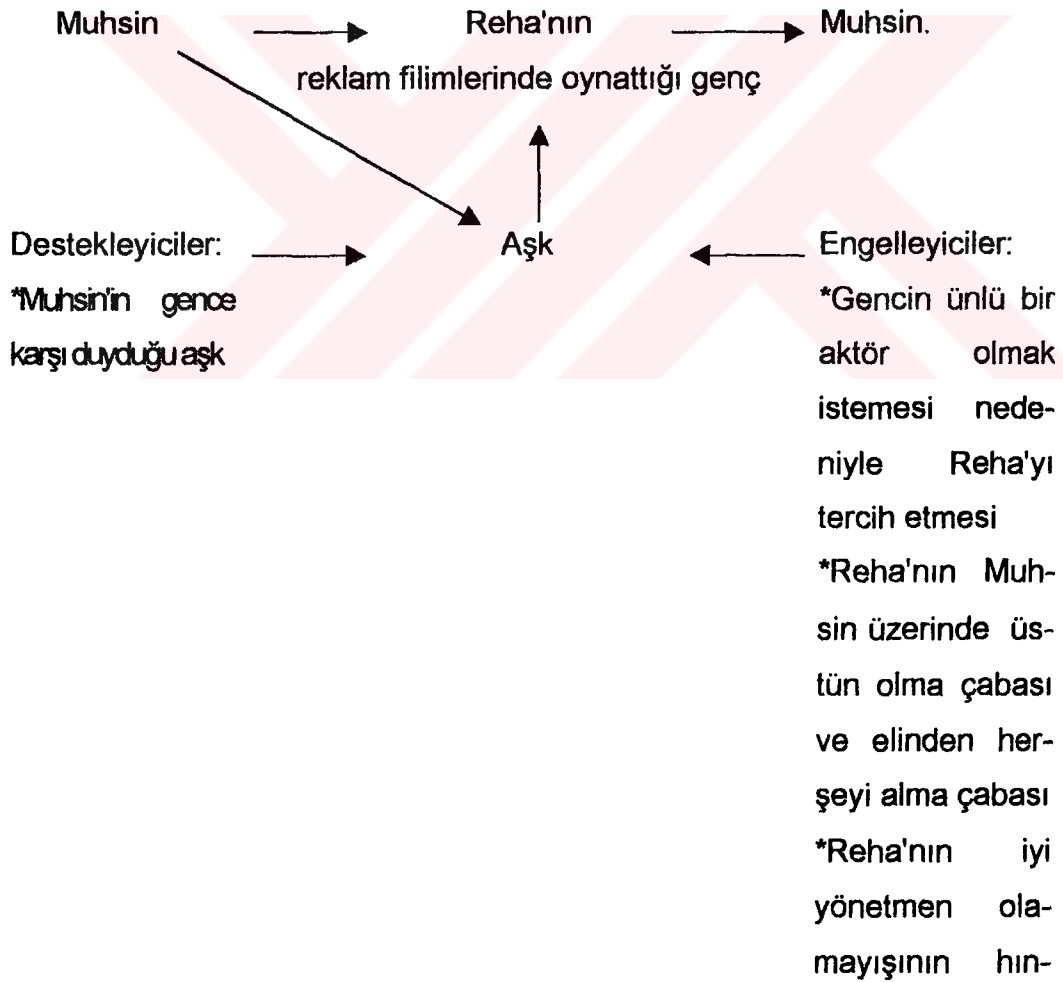
Eşber ahşap evlerinin nasıl yandığını anlatır. Ev iki kez yangın geçirmiştir. Birinci yangının sebebi bilinmezken iki yangın annesi ve babasının ölümünden sonra gerçekleşir. Eşber'in eşcinsel olduğunu öğrenen komşuları ahşap evini yakarlar.



$$A_i: [\ddot{O}_1 \longrightarrow (\ddot{O}_2 \wedge N)]$$

IV. Kesit

Muhsin, Reha'nın reklam filminde oynattığı bir gence karşılıksız bir aşkla bağlanır. Ancak genç Reha'yı tercih eder.

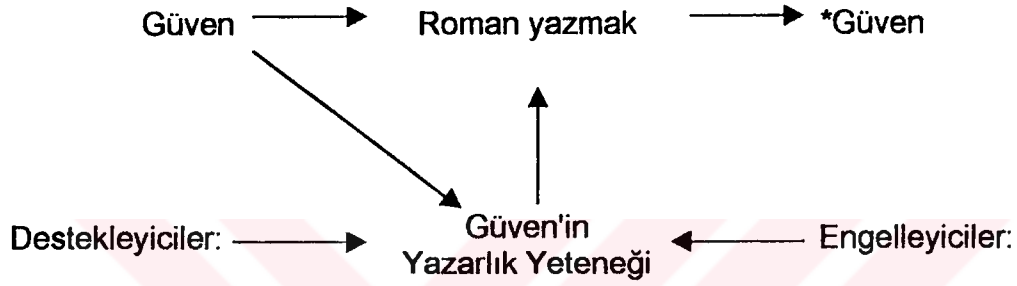


cını, Muhsin yö-
netmeye çalışa-
rak alması.

A_i: [Ö₁ → (Ö₂VN)]

V. Kesit

Güven, hamamın sahibi Madan Sisi'nin alış verişini yapan kahve çırağına platonik bir aşkla bağlanır. Onu anlatan "Yüz" adlı bir roman yazar.



*Kahve çırağı-
na olan plato-
nik aşkı

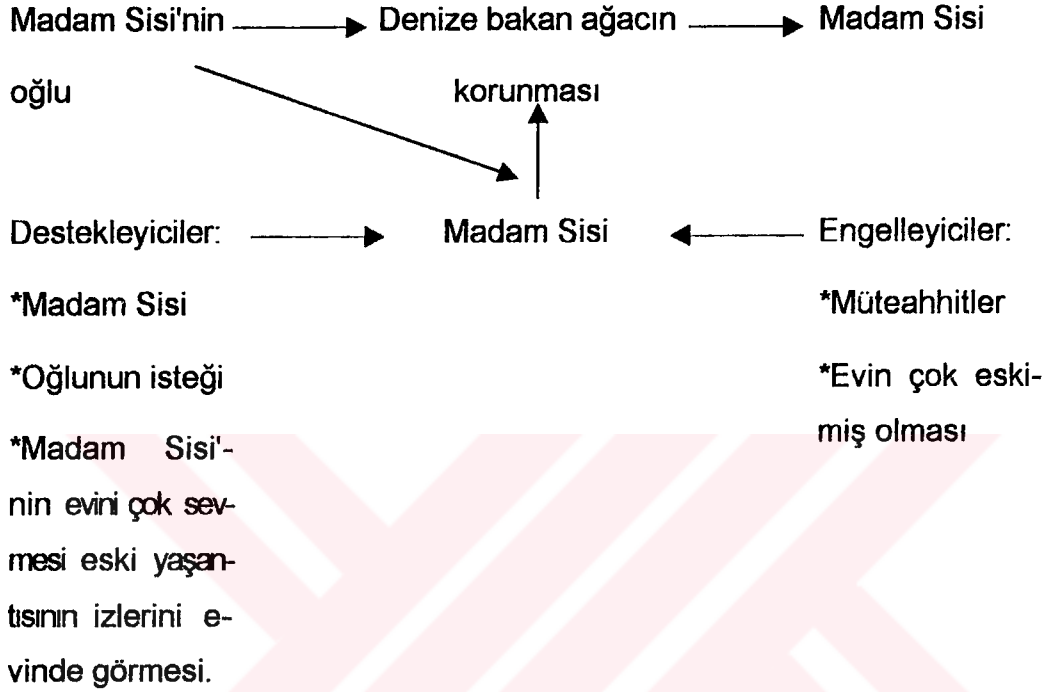
*Çırağın yüzün-
deki temizliği,
saflığı, edeyme-
mişliği anlatmak.

*Güzel olana sı-
ğınmak, onu kut-
samak, çöküşü-
nü engellemek
için güzele sı-
ğınmak.

A_i: [Ö₁ → (Ö₂ΛN)]

VI. Kesit

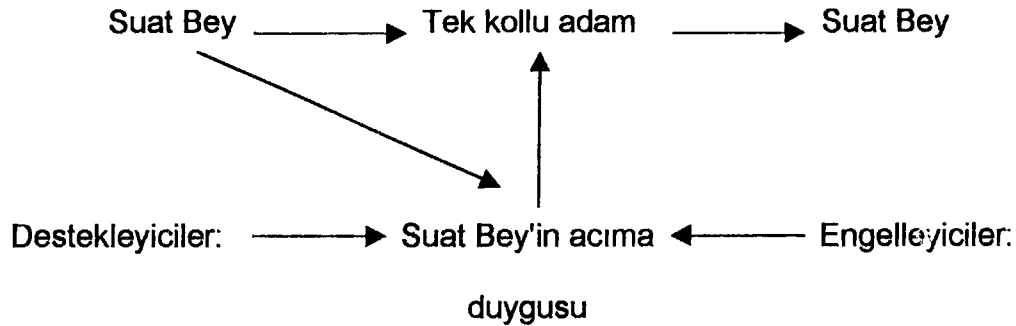
C.Ç'nin sahibi Madam Sisi müteahhitlerin isteklerine rağmen evini yıktırmaz. Evden Amerika'ya kaçan oğlu, son gönderdiği kartta "denize bakan ağacın bulunduğu yeri" korumasını, yıktırmamasını istemiştir.



$$A_i: [\bar{O}_1 \rightarrow (\bar{O}_2 \wedge N)]$$

VII. Kesit

Suat Bey, hamamda kendisine eş olarak tek kollu olmayan adamı seçer.



*Suat Bey'in
eşcinselliğinden
kurtulamaması

*Ezilenlerin de
biraraya geldiği
bir yerde, gene
de ezilecek, dış-
ta tutulacak biri-
lerinin hep ola-
cağına inanması.

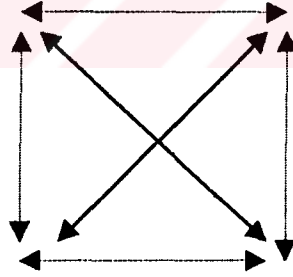
Eşcinsel kimliğinden kurtulması açısından $\rightarrow A1: [\ddot{O}_1 \rightarrow (\ddot{O}_2VN)]$

Tek kollu adamı elde etmesi açısından $\rightarrow A1: [\ddot{O}_1 \rightarrow (\ddot{O}_2VN)]$

Ç.C, bütünüyle eşcinsel kahramanların bu kimlikleriyle giriştikleri hesaplaşmayı anlatırken eşcinsel olmak-olmamak karşılığında hareket eder. Bu karşıtlıkları semiotique caré üzerinde gösterelim.

*Mutsuz olmak
Eşcinsel olmak

*Mutlu olmak
Eşcinsel olmamak



Hayatın kaybolan an-
lamı bulmak için baş-
kaldırmak, çarpıklık-
larla gelişen başkal-
dırının getirdiği yeni
bir ahlak önerisinin hiçli-
ğe açılan kapısı.

*Masum olmamak

Hayatın anlamını ve sınır-
larını bilmeden yaşamak.

*Masum olmak

*Onurlu olmak

*Yitik cennet

*Sıradan insan olmak

*Onuru kaybetmek

*Sınırsız bir cehennem

*Sıradan insan ol-

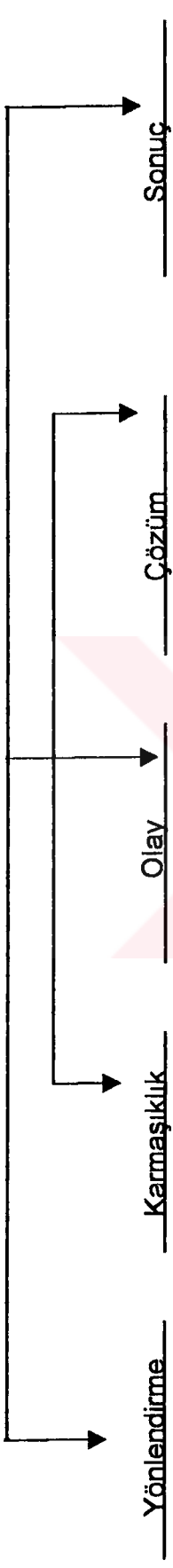
maktan çıkmak

M.Mungan'ın hikayelerindeki karşıtlıklar konunun ve olayın çözümüne yardımcı olmazlar. Daha çok konuda ve olayda çıkmazları çoğaltır, okuyucuyu bunaltır ve metni yorumlara açık bırakırlar.

Ç.C hikâyesinde de belirttiğimiz anlamda bir çözüme ulaşamıyoruz. O halde sonuç için A1: [Ö₁₂ → (Ö₂VN)] diyebiliriz.

Kesitler	Kişiler	Zaman	Mekân
1. Kesit	Muhsin Bey	Akşam	İstanbul Galatasaray Lisesi civarı C.Ç. Hamamı'nın göbek taşı
2. Kesit	Reha, Güven	Hikâye zamanı	-
3. Kesit	Reha	" "	-
1. Ara kesit	Eşber, Yılmaz	" "	Eşber'in evi
2. Ara kesit	Eşber, Mahalleli	" "	Eşber'in oturduğu sokak
4. Kesit	Muhsin, Reha, Rehanın Reklam filmlerinde oynatılan genç	" "	Ç.Ç. Hamamı
5. Kesit	Güven, kahve çiracı	" "	" "
6. Kesit	Madam Sisi	" "	" "
7. Kesit	Suat Bey, Tek-Kollu Adam	Akşam	" "

Olayın Çözümlemesi



Yönlendirme

- *Suat Bey'in C.Ç.'ye gelmesi
- *Eşber'in hayat hikâyesi ve kişiliği

Karmaşıklık

Kahramanların eşcinsel kimlikleriyle var olma savaşında doğruyu bulma mamaları ve sürekli bir dönüş yaşamaları.

Olay

- *Suat Bey'in arkadaş olarak tek kollu adamı seçmesi ve ardından, geldiği noktaya dönmesi, önet geçerek Madam Sisi'nin kedisini bağması.
- *Eşber'in evinin, eşcinsel olduğunu öğrenen mahalleli tarafından yakılması.
- *Eşber'in sevgilisi Yılmazın onu terk etmesi.
- *Reha, Muhsin ve Güven'in C.Ç.'da arkadaş bulma çabaları, karşılıklı, karşılıksız aşkları.

Çözüm

Kahramanların hiçbir istedikleri eşcinsel ama erdemli çizgiyi yakalayamaz. Hamam yaşantısından da mutuluk duymazlar. Meslek yaşantılarında, başarılı olamazlar. C.Ç. sürekli aynı hayat tarzını sürdürür.

Sonuç

*Toplumumuzun, insanımızın geldiği nokta mutsuzluktur. Hayata yeniden anlam vermek için başkaldırı gereklidir. Ancak her başkaldırı çarpıklıklarla geliyor. Eşcinsellik, yeni bir ahlak önerisinin hiçbir açılan bir kapısıdır.

*"Zamanda zalim insanlarda" Ezilenlerin bir araya geldiği yerde gene de ezilecek dışta tutulacak birileri hep olacaktır. Bir azınlık hep yaratılacaktır.

Hikâyenin Kültür Yapısı

"Ç C" kültür unsurlarının fonksiyonel olmadığı bir metindir. Daha çok mekan tasvirlerinde karşımıza çıkan bu unsurlar, olayın akışını değiştirmeyen, biçimsel kültür unsurlarıdır.

Genel olarak İstanbul'un Osmanlı yanının yansıtıldığını gösteren bu kültür unsurları aynı zamanda eklektik özellik gösteriyorlar. *Türk kültürü, Rum, Ermeni, Roman (Çingene) ve eski Avrupa kültürünün* metinde kaynaştığını görüyoruz.

(... Üsküdar'dan sonra Bağlarbaşı'nı da geçtikten sonra, ta kendin dışına doğru, korulukların başladığı yerde tenekelerden, tahtalardan, mukavvalardan bir ev çatmış kendine. Penceresinde basma bir perdeyle, bir de fesleğen saksısı unutmamış ama...

Pencereden baktı uzun uzun, basma perdelerin güllerine güneş vuruyordu... s. 135)

(Kanaviçe işleyenler bile kalmıştır belki. Taşlıklarını ovan kadınlar, akşam üstleri pencere kıyısında sokağa bakarken kırlent yüzü işleyecek kadar yüreklerine de sahip çıkıyorlar. s. 137)

(... Şekerim sen bir tencere zeytinyağlı dolma yaparsın, ben bir tepsi börek açarım, s. 140)

Anadolu ve İstanbul kültürünün köklü geçmişini hatırlatan mimari ev eşyası, erkek ve kadınların kullandığı süs eşyalar ve keyf vericiler hikâyenin kültür dokusunu zenginleştiriyor.

(... Gömlekler alırdım ona, boyunbağları, iğneleri, gümüş ağızlıklar, kök kehribar tesbihler, tütün tabakaları dizedim... köstekli saat, gazlı çakmakları vardı... Rakı içerdi (susuz) ona rakı sofraları hazırlardım, çeşit çeşit mezelerle donatırdım sofrayı... Biraz mahcup, biraz utangaç peşkir tutardım. s. 143)

(Fatih'te oturlardı küçükken. (Eskiden çok eskiden) Ahpaş evlerin birbirine yaslandığı, omuz verdiği yanık yüzlü evler sıralanırdı

sokağın iki yanında... İki katlı ahşap bir evdi. Akşamları annesi mangal yakardı, kapısında s. 147)

(Ovulmuş tahta basamaklar, pirinç mangallar kalmış çocukluğundan... Beyaz dantelli, uzun, alçak bir yastığa birlikte başlarını koyarlardı.

Yorganları mavi atlas kaplamalı, sırma işlemeliydi. Pirinç karyolanın iki yanında üzerinde iki karpuz lamba taşıyan, fildişi renkte iki komodin dururdu. Bir de su dolu bir billur sürahî (Annesi geceleri sık sık su içerdi. Su bardağının üzerine tığ işi bir dantel örterek, tozdan korurdu.

(... İtalyan, Fransız yapılı evler... Basamak basamak Ceneviz'e iniyorsunuz sanki... Bu sokağa her bakışında İtalyan romanlarını, o romanlardaki mahalleleri anımsıyor Eşber...

... Anjelic Fransızca şarkılar programına başlamıştı. s. 145)

(Kimi küçük çingene aileler serpilmiş evlerin alt katlarına, bodrumlara. Açık pencerelerden çingenece sözler, şarkılar dökülüyor sokağa. Kimi koyu esmer kadınlar, köpürtülmüş leğenlerde çamaşır yıkıyorlar.. s. 147)

(O Rum şarkıcı kadın ağız dolusu gülmüştü bana (Altın dişleri vardı ağzının bir kıyısında...) Tırnakları ateş kırmızısı parlıyordu. Sağa sola rastgele fırlatılmış şifonlar, gupürler, jantanlı elbiseleri vardı. (Hiç unutmadım) Bir de eski paravan duruyordu bir köşede. s. 152)

(Madam uzun uzun esnedi. Sanki yüzyıllardır buradaydı... Eskiden, çok eskiden Rum, Ermeni kadınların geldiği zamanlar (Rönesans resimleri gibiydi bu kadınlar. Çıplak ve güçlü. Mermer duruluğundaydı tenleri; su tutmazdı. S. 153)

Bütün bu farklı kültürler İstanbul'un potasında eritilmiştir. Hikâyenin mekânı olan hamam'ın sahibesi Madam Sisi hem ecnebî kültürünü, hem de Türk-Osmanlı kültürünü birlikte yaşar.

(lri porselen fincanlarda sabah çayını içiyor... Mangalın sönmeye yüz tutmuş, küllenmiş ateşinde, ağır pirinç cezvelerle kahve pişiriyor kendisine... Uzun soluklu atlar geçiyor düşlerinde. Kupa arabaları Beyoğlu'nu arşınıyor... Kulaklarında at çingirakları ve bir kanto... s. 173)

(Sabahlara dek mum yanıyor önünde. Baktıkça lirin sesini duyardım. s. 107, 155)

Satır aralarında, çok belirgin olmamalarına rağmen *mitoloji* ve *masal* dünyasına ait bir kaç motifle de karşılaşyoruz. Yazar eşcinsellerin dünyasını **Alice Harikalar Diyarında** Masalının kahramanı Alice'ye benzetir. Onların hamamda yaşadığı hayat tıpkı Alice'nin rüyaya daldığında gördüğü olağanüstü hayata benzetir, yaşadıklarının gerçek olduğuna inanmak istemiyor. Kendisiyle masal dünyasının kahramanları arasında, benzerlik olmasa da, ilgi kuruyor. Bir bakıma yaşadıklarını yüceltiyor. Eşcinselliği "ben'i aşmak olarak değerlendiriyor. Bu hesaplaşmayı yaşarken kahraman, aynı zamanda konservatuvar sınavlarına hazırlandığı günü hatırlatıyor, o günlerde Zincire Vurulmuş Prometheus adlı eseri okumuştur. Bu eserin çağrışımları ile kahramanın iç hesaplaşması, hayalleri hikâyenin bu bölümleri çağrışımlar halinde anlatılıyor.

(... Bu cam gözler, bu delici bakışlar gövdemi didikliyorlar. Kendimi Prometheus'a benzetiyorum. Hâlâ niye buraya geliyorum? Bu ölü kayalarında işim ne..... Düşüşün tutkusu Kaf Dağı'nın ardındaki tapınak burası. Düşüşün tutkusu Kaf Dağı'nın ardındaki tapınağa dek getirip bıraktı beni. Acılarım, korkularım bir Zümrüd-ü Anka kuşu gibi yükseltti, yüceltti beni, kanat çırpı, altımda; ben, beni aştıkça... s.108)

"ÇC", beş yüz yıllık geçmişi olan bir Osmanlı hamamı olarak tam bir kültür hazinesidir. Yazar hamamı en ince ayrıntısına kadar tasvir ediyor. Hamamda tıpkı Madam Sisi gibi, İstanbul gibi değişik kültürlerin izlerini, barışık bir tarzda taşıyor.

(Ortasında Madem'in sürekli-yaşlı bir çınar gibi- oturduğu bekleme salonunu, hamama bağlayan ağır,tahta kapı ilkin bir başka bölmeye açılıyor. Bu bölme, ortasında göbektaşının bulunduğu asıl hamama oranla, görece olarak daha serin olan eskilerin "soğuk" ya da "soğukluk" dediği yer. Bu bölmeye açılan kapının tam karşısında yan yana, çifte kurnalı üç küçücük odacık bulunur. Kapıların üstü İspanyol kemerli olan bu odacıklardaki, kimi yerleri kırılmış mermer oymalı kurnaların suları hep soğuk akar. s. 183)

İlk Yangından hikâyesinin kahramanı, Eşber tam bir eski İstanbulludur.

(... Gördüğü Osmanlı terbiyesi, yüzüne yüzünün anlatımına çektiği acıları bile allçak gönüllülükle gizliyor. Başkaları içinse Eşber, yarı deli, ahmak ve düşmüş bir osmanlı artığıydı... s. 133)

Eşber'in çocukluğu, gençliği ailesi ile birlikte ahşap bir evde, geçiyor. Bu ahşap ev iki kez yangın geçiriyor. Birinci yangının nedeni bilinmiyor. İkinci yangın ise babasının ve annesinin ölümünden sonra gerçekleşiyor. Eşber'in eşcinsel olduğunu öğrenen mahalleli, hıncını ahşap evi yakarak alıyor. Eşber'in karşı cevabı ise hikâyede bir iç konuşma olarak geçiyor.

(... Kalabalık aynı kalabalıktı. Ve bu yanan Son İstanbul'du. Bundan başka İstanbul yoktu. Biliyordum. Eski İstanbul'un yangın seyretme meraklıları, her yangına koşuşturan insanlar kendilerini yakmışlardı sonunda. Tarih yanmıştı... s. 158)

Yazar Eşber ve Reha'nın dolaştığı İstanbul semtlerini anlatırken, kasıtlı olarak bu semtlerdeki, eskiyi buluyor ve anlatıyor. Beyoğlu'nun arka sokaklarını, Galatasaray Lisesi ve çevresini, Fatih, Tophane, Üsküdar gibi İstanbul'un tarihi yaşatan semtlerini, "kültürel miraslarına sahip çıkılmalı" anlayışıyla gözler önüne seriyor.

Eskiden yeniye geçişte, marjinal bir topluluk olan eşcinselleri kitabın asıl konusu haline dönüştürüyor. Eskiye temsil eden yüksek kültür içinde, sorular ve sorunlarladolu eşcinsel kültürü gündeme getirmiş oluyor. Kaybolan, yıkılan, yakılan, yağmalanan bir kültür içinde, boy veren yeni bir yaşama tarzı hüküm sürmeye başlıyor. Ç.C'nin kahramanları da *Dört Kişilik Bahçe*'nin kahramanları gibi yeniilmiş, mutsuz insanlardır. *Dört Kişilik Bahçe*'de yeniye uyum sağlayamayan, bu anlamla hayatla dengesini kuramayan insanlar söz konusuydu. Sınır ikliminde ise nedenleri ve niçinleri açıkça ortaya konmayan eşcinsel hayatın insanların dramı var. Sonuçta her iki hikâyenin de içerik açısından *açık uçluluk*¹ üzerine kurulduğunu görüyoruz.

Ç.C'deki bulanıklık hikâyenin isminden başlayarak kurgusuna da yansıyor.

Ç.C Galatasaray Lisesi civarlarında bulunan bir hamama verilen kısaltılmış isimdir. Hamamın müşterileri eşcinsellerdir. Hikâyenin eşcinsel kişileri "başkalarının yanında üstü kapalı konuşmaları gerektiği yerde "Ç.C."ye gidelim diyorlar.

Ç.C son derece karmaşık bir metin özelliğini taşıyor. Klasik bir hikaye bütünlüğü göstermiyor. Hamamdaki eşcinsellerin görüntüsü bir film gibi, ama kopuk, yarım bir film şeridi gibi gözler önüne seriliyor. Dört isimle bölünüyor. Bölümler *sınır iklimi*, *ilk yangından*, *Denize Bakan Ağaç Lâhur Nevâhisinde Bir Mahal*, adlarını taşıyor. İlk bölüm, *Sınır İklimi* ismini eşcinsel azınlığı, diğer insanlardan ayıran sınır mekân olan hamamdan alıyor. *İlk Yangından* bölümü ismini Eşber adlı kahramanın, ahşap evindeki ilk yangından sonra başlayan eşcinsel kimliğinden, *Denize Bakan Ağaç* ismini hamamın sahibi Rum kadınının evini küçültmek için yıktırırken, evden Amerika'ya kaçan oğlunun "Denize bakan ağaca dokunma" demesinden *Lâhur Nevahisinde Bir Mahal* ise Keşmir Melikesi Eşber diye anılan eşcinselin Eşber'in Hintli kadınlara benzeyen kıyafetlerle şarkı

söylemesinden alıyor. Bu bölümler olay kurgusu açısından tam bir bütünlük taşımıyor. Her bölüm diğer bölümlere göndermede bulunuyor. Bir kahraman diğer bölümde beliriyor. Bir kahraman hem yazar, hem ressam, hem sinemacı, kimliğinde her bölümde bu kimliklerden biriyle karşımıza çıkıyor. Bölümlerin ortak mekânı hamam. Bütün bölümler bu hamam çevresinde birleştirilmiş oluyor. Bazen farklı isimler taşıyan, fakat birbirine çok benzeyen kahramanlar metinlerde bulandırılıyor, kimlikleri saklanıyor.

Mungan, metnin özellikleriyle ilgili tespitlerimizi, yine, aynı hikayesinde doğruluyor:

Hamamın mimarisiyle yazdığı metin arasında şu ilgiyi kuruyor:

(Hamamın mimari yapısı, ilk anda tanımlanması güç bir mimari özellik taşıyor. Girdisi-çıkışı; inişi-çıkışı; merdivenleri, bağlantıları, çifte kapısı, birbirine açılan, birbirini kapayan iç kapıları; soyunma odaları, bu odaların bakışımı düzeni; kısacası her şeyiyle adeta olayın kendisiyle örtüşen bir karışıklık, bir iç-içelik, bir dolaşıklık gösteriyor. Daha ilk anda labirentle karşı karşıya olduğunu duyumsuyor insan. Sanki birbirine eklenerek çoğalmış, sanki çoğaldıkça karmaşıklaşmış, sanki karmaşıklaştıkça buğulanmış gibi, insanın kuşkualtı korkularını büyütüp duruyor... s. 183)

Modern ve günümüz postmodern edebiyatın sıkça kullandığı "Bilinç akışı tekniği" Murathan Mungan'ın sık sık başvurduğu bir tekniktir. Son İstanbul'da bu tekniği görüyoruz. Bu teknik, daha önce de belirttiğimiz gibi modern psikoloji ve felsefenin görecelik ilkesinin edebiyattaki uygulaması sayılıyor. Yazar, gerçek hayatta olduğu gibi, her an aklından geçenleri zaman ve mekân kategorilerine bakmaksızın birinden ötekine çağrışım esasına dayalı geçişler şeklinde metnin kurgusuna yansıtılıyor. Bu teknikte süre kısaltılır veya uzatılır. Çağrışım yoluyla geçmiş âna katılır. Nesnel olmayan öznel zaman kullanılır.

¹ Açık uçlu metin: Olay ve konularda tam bir sonucun elde edilmediği veya sonucun, okuyucunun yorumuna göre değiştiği metin.

Bölümler konu açısından bütünlük taşıyor. Yazar bir eşcinsel olarak, eşcinselliğin teorisini yazıyor. Sanat çevrelerindeki eşcinselleri çıkar ilişkilerini, sanatın hoşgörüsüne sığınmış olanları, sömüren ve sömürülen eşcinselleri anlatıyor. Kısacası onların mutlulukla, mutsuzluk arasında gelip giden acı *masallarını*, çözümsüz hayatlarını dile getiriyor.

Bu hayat içerisinde yerli yabancı, eski-yeni ayrımı yapılmadan eklektik bir tarzda bir çok müzik adamı, dansçı, sinemacı, vb. sanat dünyasının adları geçiyor.

(... *Lekeli kadın diye bir film vardı hani... Neriman Köksal, her filminde erkeklerden büyük intikamlar alırdı... Hayatım boyunca "tipimle" savaştım. İnsanlara, benimle, bedenim arasında bir ayrılık olduğunu, ikimizin aynı şey olmadığını anlatmaya çalıştım... Bu yüzden başarısız bir oyuncu oldum... Ofelya'sını içinde taşıyan yorgun Hamlet... Başrolde ben oynamalıyım. Fellini kahramanı olan ben... Eşber'in parmakları, Schumann çalıyor... Anjelic, kendisini Ajda Pekkan olduğuna inanan ileri düzeyde bir şizofrendi... Az sonra da dah çok Sezen Aksu'nun şarkılarından yapılmış potbörisini sunacak... Parmaklarım ağırlaşmıştı, eskisi gibi çalamıyordum. Schumann'ın kimsenin hayatında yeri yoktu artık... Beethoven'in Für Elise'ini çalıyordum... Eşber göbekteşinin üzerine fırlayıp bir blues söylemeye başlıyor... Reha'nın isteği üzerine Nazi Almanyası'ndaki kabare şarkılarını taklit ediyor. Ve elbette "Lili Marlen!" en son popüler bir arabesk şarkıyla tamamlıyor programını. s. 110-187)*

Alıntıda gördüğümüz gibi yazar kahramanlarını geniş bir sanat ortamında ele alıyor.

Metin, eşcinselliğin eleştirisi, bir iç hesaplaşması niteliği de taşıyor.

(... *Bu çirkinliği, bu yozluğu (bu dipdiri gerçeği) bir yaşama biçimine dönüştürmedim mi (dönüştürmedik mi?) bayağılaşmanın sınırsız güzelliği, çekici büyüğü benim yaşama biçimim olmadı mı? Düşmek alabildiğine düşmek, en uç noktasına kadar düşmek... s. 112)*

(... Acılarını unutturacak kadar çoğalacak utancım. İşte o zaman her şey eskisi gibi olacak. Unutacağım. Unuttum sanacağım. Sümüğümü çeke çeke her akşam meyhanelere koşup aydınlarımız, yazarlarımız, sanatçılarımız arasında başka bir ikiyüzlülük yaşayacağım... s. 115)

(... Yeraltı suları bunlar! Bizler yeraltı insanlarıyız. Derin, çukur, gizemliyiz. Yeraltına itilmiş şeyler ne kadar korkunç Tanrım! Ne korkunç şeyler yapabiliyorlar. (Bunlar benim yeraltından derlediğim notlarım) kendimden ve onlardan çok korkuyorum... s. 116)

(...Bütün ilişkilerin çarpıtıldığı toplumda her başkaldırı başka çarpıklıklarla geliyor besbelli Benim uzun yıllar anlamadığım belki de buydu. yeni bir ahlak önerisinin hiçliğe açılan kapısının eşiğinde uzun yansımalar ve yanılgılar içinde boşu boşuna durdum.)

(... Benim kuşağımın eşcoları (benden sonraki kuşak hatta) eşcinselliğiyle boğuşmuş bir kuşaktı.Bu boğuşmadan yenik çıkmamak için okuyorduk. Kültürün, Sanatın bağışlayıcı, hoşgörülü kucağına sığınyorduk. Okuyorduk, düşünüyorduk, kendimizi donatmaya çalışıyorduk, oluşturmaya çalıştığımız erdemlerimizle toplumdan özür diliyorduk sanki... ya şimdikiler? Daha onaltı yaşında kaş yolup göz boyayan ve sokaklarda başı boş dolananlar, hayatlarının da hiç bir boşluk duymayanlar, hiçbir sorumluluk? ne yapacaklar?...s.126)

Hikaye Suat Bey'in karartılmış kimliğiyle başlıyor Suat Bey hamamın göbeğine uzanıyor, çevresindekileri hem izliyor hem de sorguluyor. Eşcinselliğini, pişmanlığını, düşmüşlüğü ortaya koyuyor cinnetin eşiğine geliyor Hamamdakiler Suat Bey'in artık çıldırdığını düşünüyorlar.

Hamam eşcinsellerin mekânı olmakla birlikte, Suat Bey'in eşcinsel kimliğiyle verdiği mücadelede zaman zaman kutsal bir mekân oluyor. Suat Bey bu yolla iç temizliğini sağlamaya çalışıyor. Cinneti yenmeyi hedefliyor. Ancak hikâyenin sonunda da göreceğimiz gibi yeniliyor.

(Herkes Suat Bey'in artık iyiden iyiye çıldırdığını konuşuyordu ardından. Az önce göbektaşında ilâhiler okumuş, kendine ritüel danslar yapmıştı. s.

Alıntılarda da göstereceğimiz gibi çok Tanrılı döneme ait dinsel motifler, Hıristiyanlık ve Müslümanlığa ait motiflerle birlikte veriliyor. Yazar hikâyede dinleri de İstanbul'da, gerçekte olduğu gibi buluşturuyor.

(Kendimi, Prometheus'a benzetiyorum. Hâlâ niye buraya geliyorum? Bu ölü kayalarında işim ne... Bizim Hacer'ül Esvedimiz. Çevresine duvarlar çıkılarak korunmuş, buğulanmış tavaf yerimiz... off! Göbek taşına uzanmak beni yeniden iç hesaplaşmalara sürüklüyor. Düşünmeye itiyor beni (oysa bir ermiş düşünmez artık. Kendisi başlı başına bir düşüncedir.)... Sürekli Mahler çalınmalı burada ilâhiler okunmalı... Bütün oyunu azizler oynamalı, ermişler... Oyunun sonunda Meryem Ana çıkmalı sahneye... Bu göbek taşı bu yüzden bir sunak benim için. Bana kurbanlık bilinci taşıyor... Şu kurnalarda kutsal sular duruyor. Hepimizi hayata karşı vaftiz ediyorlar.... Biz kötülük Tanrılarız s.116)

Yazar içinde bulunduğu durumu açıklayabilmek için savunma mekanizmasını kullanıyor. Hamamı kutsal bir mekâna çeviriyor. Prometheus'a benzer bir durum içinde olmadığı halde kurduğu özdeşlik ile kendini savunuyor.

Hikâyenin sonunda ise Suat Bey, eş olarak hep itilen hor görülen tek kollu adamı seçerken azınlıklar içinde bile azınlık yaratma çabasını tek kollu adamı seçerek yıkmaya çalışıyor. Sonra cinnet geçiriyor. Madam Sisi'nin kedisini bu cinnet sırasında boğarak öldürüyor.

C.Ç.'de ise değişen hiçbir şey olmuyor. Hamam gecenin geç saatlerine doğru tekrar açılmak üzere kapanıyor.

Hem konuda, hem de olayda *döngüsellik* yazarın konu veya olayda başladığı noktaya geri dönmesi görülüyor. Hikâye'de birinci kesit, yedinci kesitle birleşiyor. Yani başladığı noktada bitiyor. Konuda bir

çözüme varılmıyor. Hikâyede yakılan, yıkılan kültür şehri İstanbul aynı kıyım içinde bırakılıyor. Eşcinsellerin mutsuz ve sorularla dolu yaşamları hikâyenin sonunda bir çözüme ulaşmıyor. CÇ., tekrar sabah açılmak üzere gecenin geç saatlerinde kapanıyor.

Hikâyede Geçen Kültür Unsurları

Dinsel inançlar	Kutsal yerler ve kişiler	Mitoloji	Masal
*Çocukların nazardan korunması için, omuzlarına boncuktan "mavi göz" takmak *Ölünün mezarı yanında mum yakmak. *Mahşer günü	*Cennet *Hacer-ül Esved *Cehennem *Tavaf Yeri *Araf *Meryem Ana	*Prometheus	*Zümrüd-ü Anka *Kaf Dağı *Cihannüma *Güvercin *Alice (Harikalar Diyarında, masal)

Kadınlara ait giyim ve süs eşyası	Erkeklerle ait giyim ve süs eşyası	Tiyatro	Dans ve musiki
*Şifon *Janjanlı elbise *File çorap *Carmen miranda şapka *Otrüş	*Kol düğmeleri *Gümüş ağızlık *Boyun bağı iğnesi *Kök kehribar tesbih *Tütün tabakaları *Peştemal *Tütün tabakası *Köstekli saat *Ropdöşambr	*Hamlet *Ofelya *Koro *Komedi *Trajedi	*Kanto *Piyano *Arabesk şarkı *İlahi *Davudi ses *Lir

Bestekârlar	Lakablar ve argo sözler	Zehirler	Taşıma araçları
*Schumann *Schubert *Mahler *Beethoven	*Tatar müberra *Güllüm *Çöl Huması Muhsine *Dümbelek *Madam	*Kezzap	*Kupa arabası

Hamam'ın mimarisi	Deyimler ve halk ağzı sözler	İstanbul'da semt isimleri	Özel eğitim için verilen dersler
*Kubbe *Soğukluk *Göbek taşı *Taşlık	*Rezil-Kepaze olmak... *Sümüğünü çeke çeke	*Tophane *Fatih *Beyoğlu *Üsküdar *Bağlarbaşı	*Âdab-ı Muaşeret dersleri *Piyano dersi
Ev Mimarisi		Yabancı Yer İsimleri	
*Cumba *Kiler *Kafesli pencere		*Amerika *Chicago *İspanya *Ceneviz	

Azınlıklar Topluluklar	Yerli, yabancı ses ve sinema sanatçıları	Ev eşyaları ve aksesuarlar	Çiçek isimleri	Yiyecek ve içecekler
*Çingeneler *Rumlar	*Ajda Pekkan *Sezen Aksu *Neriman Köksal *Barbara Cartland *Lili Marlen	*Basma perde *Leylak tülü *Kadife koltuk *Kristal ayna *Karpuz lamba *Opal yemek ta- kımı *Çin Porse- lenleri *Gümüş çerçeve *Kırılent *Tunç şamdan *Mangal *Komidin *Billur sürahi *Viyona aynası *Leğen	*Fesleğen *Gül *Hanımeli *Filbahri *Mimoza *Itır	*Zeytin yağı dol- ma *Tepsi böreği

1.2.1. GENEL DEĞERLENDİRME

Son İstanbul, *Dört Kişilik Bahçe* ve Ç.C isimlerini taşıyan iki büyük hikayeden oluşuyor.

İstanbul şehir kültürünü inceleyen bu iki hikâyeden ilki İstanbul'un Osmanlı değerleriyle oluşmuş kültürünü, ikincisi ise günümüz İstanbul'unda yaşayan marjinal bir gurup olan eşcinsellerin kültürünü işlerken aynı zamanda İstanbul'da yaşamış Rum, Ermeni, Roman gibi toplulukların kültürlerine de değinir. Mungan bütün bu kültürleri ikinci öyküde de Osmanlı kültürü içerisinde değerlendirerek verir.

Her iki hikâyede de ana tema "kimlik bunalımı" "kültür bunalımı"dır. İlk hikâyede Osmanlı kültürü ve terbiyesinin içinden gelen kahramanlar "Yeni İstanbul" ile "Eski İstanbul"un değerleri arasında gidip gelirler. Eskiden yana olan kahramanlar da yeniden yana olan kahramanlarda sonuçta mutsuz olurlar.

*(İlk hikâye kitabım Son İstanbul, kitabın katlama yeri olan bir çizgide ikiye katlanan bir bütünlük gösterir. Hem İstanbul'un hem de kadınlar hem erkekler dünyasının birbirinden süngün edilmiş iki yüzünü göstermeyi amaçlar.)*¹

Ç.C'deki kahramanlar hem Osmanlı kültüründen yani eski İstanbul'dan aldıkları kültürel mirasla, hem de "Son İstanbul"dan aldıkları eşcinsel kimlikleriyle mücadele içindedirler. Özellikle eşcinsel kimlikleriyle verdikleri mücadelede yenilir ve mutsuz olurlar.

Murathan Mungan Son İstanbul'da aslında *yalnız insanın* dramını verirken, bizim insanımızın kültürel mutsuzluğunu İstanbul'u mekân seçerek gözler önüne serer. *Dört Kişilik Bahçe*'nin baş kişisi Fatma Aliye kardeşi Talia arasında şu konuşmalar bu tespitimizi doğrular.

(Eski İstanbullular'ın çoğu yeni İstanbullu oldular. Senin gibi düşünenler hiç kalmadı be abla! Bu duyarlılıkları taşıyan, bu acıları çeken

¹ Murathan Mungan, *Murathan 95*, Metin Yayınları, İstanbul 1996, s. 358.

insanlar en az bir yirmi yıl önce tükendi. Nasıl oluyor da bu duyarlılıkları hâlâ böyle eski güzellikleriyle saklayabiliyorsun?" s. 59)

(Ben de biliyorum her şeyin değiştiğini, ben de görüyorum. Dahası altüst olmanın acılarını yaşıyorum. Hem de nasıl... Ne var ki, her şey böylesine acımasızca mı değişmeli? Böylesine akıl dışı mı? Dünya değişecek diye her şey ama herşey feda edilmeli mi? Eski güzelliklerden hiçbir şey yaşatılmamalı mı? İşte bunu soruyorum sana. Sana ve yaşadığımız şu lanet olası çağa bunu soruyorum! s. 62)

Yazarın geçmişe bakışını Fatma Aliye'nin yukardaki sözleriyle paralel olduğunu göreceğiz.

Murathan Mungan son İstanbul'da İstanbul'un değişimi karşısında duyduğu hüznü, **Kaf Dağının Önü** kitabında günümüzün Mardin'ini karşısında da yeniler.

Mungan'da Osmanlı kültürü; hikâye kitabı, Son İstanbul dışında ilk şiir kitabı, Osmanlıya Dair Hikâyat, Ulak ile Sadrazam adlı hikayesinde yoğunluk kazanır.

(Türkiye'yi anlamak için önemli bir ölçüdür taşra'nın İstanbul'a bakışı, belki de bu anlamda gerçek bir İstanbul hiçbir zaman olamamıştır. Benim, o İstanbul'a hiçbir zaman ulaşamamış olmam da bununla ilgilidir. Son İstanbul kitabıma, taşıdığı şiddetli gerilimi sağlayan, benim İstanbul'un bütün geçmişine vakıf, doğma büyüme bir İstanbullu olmam değil, tersine bir türlü giderilmeyen bir özlemle mutlak bir İstanbul arayışı içinde olmamdır. İstanbul'u metin üzerinde yeniden inşa etme arzusu, imkânı sağlayan bir tutku bu. Diriltilmeye çalışılan bir zamanlarki İstanbul'da değil yalnızca, o İstanbul'a duyulan özlemi yeniden duyumsamak gereksinimi bir bakıma. Okuduğum ve bir ölçüde de seyrettiğim İstanbul'a ilişkin imgeler, yitirilmiş bir tazeliğin arayışıyla sarmalanarak iç dünyamı kutaşıyor... Şu sıralar "Karşının Işıkları" adında bir metin üzerinde çalışırken, yıllar sonra bir kez daha bütün şiddetiyle duyumsadım bendeki bu zamansız bir geçmişe kilitlenmiş İstanbul imgesiyle olan tutkulu ilişkiyi ve o eski içimi.

Belki yalnızca o edebiyat İstanbul'unu değil, onları özleyen kendini ona hazırlayan çocuğu da özlüyorum.

Taşra ile dünya, Mardin ile İstanbul arasında kurduğum hattı katediyorum yıllardır.)²

Murathan Mungan'ın Osmanlı kültürüne duyduğu ilgiyi ise şu sözleriyle açıklayabiliriz:

(... Eğer bir his sorunuysa ben kendimi yeryüzü vatandaşı hissediyorum. Ama bu coğrafyayı çok seviyorum, hem kalp bağlarım var, hem kök bağlarım. İlde kendimi birşey hissetmem gerekiyorsa-kendi ailemde zaten dört ayrı millet kaynaşmış bir tek benim varlığında- kendimi Osmanlı hissediyorum demek daha doğru geliyor bana. Çünkü 600 yıllık bir yerden kimlik bulmakla 70 yıllık bir yerden kimlik bulmak arasında şahsiyetimi ve varoluşumu zorlayan ciddi bir tercih dayatıyor bana.)³

² Murathan Mungan, *Paranın Cinleri*, "Gizli Ben" Metin Yayınları, İstanbul, Şubat 1996, s. 88.

³ Murathan Mungan, *"Milliyetçilik Travesti Bir Kavram"*, *Expres Dergisi*, İstanbul, Kasım 1994, Sayı 44, s. 13.

2.1. CENK HİKÂYESLERİ

2.1.1. ŞAHMERANIN BACAKLARI

Hikâyenin epizotları:

- 1- Babası İlyas'ı Şahmerancının yanına çırak olara verir. Ustasının adı Mahir'dir.
- 2- Mahir Usta Şahmeran'ın masalını anlatırken İlyas'da bu masaldan hareketle Şahmeran'ın suretini çizecektir.
- 3- Mahir Usta Şahmeranla ilgili masalı anlatmaya başlar.
- 4- Danyal adında bilge bir kişi ölümsüzlük gizinin peşine düşer.
- 5- Bütün çalışmalarına rağmen bu gize ulaşamaz.
- 6- Ölüm döşeğinde, hayatı boyunca öğrendiği bilgileri topladığı defteri, zamanı geldiğinde oğluna vermesi için karısına bırakır.
- 7- Danyal'ın oğlu Camsap, babasının düşlediği gibi biri değildir. Yaramaz ve afacan bir çocuk olan Camsap, okul hayatında da başarılı değildir. Annesi bunun farkındadır. Bu nedenle hiç değilse oğlunun geçinmesi için odunculuk yapmasına razı olur.
- 8- Camsap, birgün arkadaşlarıyla oduna gider. Yağmur nedeniyle bir mağaraya sığınır. Camsap elindeki çubukla yeri eşelerken mermer bir yüzeyle karşılaşır. Bu yüzeyin altında bal dolu bir kuyu bulur.
- 9- Camsap ve arkadaşları buldukları bu kuyudan hergün bal çıkarıp pazarda satmaya başlarlar.
- 10- Ancak bir gün, arkadaşları ortaklığını istemedikleri için Camsap'ı kuyuda bırakır giderler.
- 11- Camsap korku içinde, girdiği kuyudan bir çıkış arar, ilerlerken bir ışık sızıntısıyla karşılaşır. Işığı takip eder. Geldiği yer Şahmeran'ın ülkesidir.
- 12- Masalın bu kısmında Mahir Usta sözüne ara verir. İlyas evine gider.

- 13- Ertesi gün İlyas ustasını izlerken ona imrenir. Ona yetişeceğine, onun gibi olacağına kendi kendine söz verir.
- 14- Ustası Şahmeran'ın Masalı'nı anlatmaya devam eder.
- 15- Camsap, gittiği ülkede Şahmeran'la karşılaşır. Şahmeran insanoğlunun ülkesine gelmesinden çok rahatsız olur. Çünkü insanoğlu onun ve bütün yılanların düşmanıdır. Camsap'ın yeryüzüne çıkmasını bu nedenle engelleyecektir. Camsap'ın bütün yakarışlarına karşın, Şahmeran onun yeryüzüne dönmesine izin vermeyeceğini açıklar.
- 16- Çünkü Camsap'da bir insandır ve insanlar ihanete yatkındırlar. Şahmeran insanların ihanet edebileceklerini ispatlayan hikayeleri Camsap'a anlatmaya başlar.
- 17- Şahmeran kendisine ihanet eden ilk insanoğlu, Belkiya'nın hikâyesini anlatmaya başlar.
- 18- İlyas'ın ustası masalın devamını yarına bırakır.
- 19- Yazar İlyas ile Camsap arasında yakınlık kurar. Aralarındaki fark henüz İlyas'ın kuyuya indirilmemiş olmasıdır. Yani inanetle henüz karşılaşmamasıdır.
- 20- Yuşa adında bir yahudi hükümdar vardır. Zamanının çoğunu Tevrat'ı okumakla geçirmektedir. Tevrat'dan Musa'nın son peygamber olmadığını öğrenmiştir. Kavmi ise onu tek ve mutlak bilginin sahibi sanmaktadır. Bildiği bu gerçeği açıklarsa, bu hükümdarlığının sonu olacaktır.
- 21- Bu nedenle Tevrat'ın bu bilgiyi içenen sayfalarını koparır, hazine dairesinde gizli bir odada saklar.
- 22- Oğlu Belkiya Tevrat'ın koparılmış sayfalarını bulur. Son Peygamberi bulmak için abdal olur, yollara düşer.

- 23- Şam'a ulaşmak için deniz yolculuğuna çıkar. Gemisi yolculuk sırasında ıssız bir adaya uğrar. Denizciler bu adaya Uyku adası demişlerdir. Belkiya adamlarından ayrıldığıının farkına varmadan bir ağacın gölgesinde uykuya dalar. Uyandığında adamlarının ve gemisinin gittiğini görür.
- 24- Belkiya Uyku adasından kurtuluş yolu ararken Şahmeran'ın ülkesine varır.
- 25- Şahmeran'la tanışır, başından geçenleri anlatır. Ülkesine dönmek istediğini söyler. Şahmeran ülkesinin yerini kimseye söylememesi şartıyla Belkiya'yı serbest bırakır.
- 26- Ukap adında bir yahudi bilgin vardır. Eski ahitleri, kara kitapları yazılı belgeleri okumuş, gizli bilgilere sahip olmuştur. İsteği ise Süleyman'ın Mührü'nü ele geçirmektir. Bu mührüye sahip olursa cümle hayvanlar cinler, periler ve insanlar üzerinde büyük kuvvet sağlayacaktır.
- 27- Mühür bir yüzük halinde Süleyman Peygamber'in sol elinin orta parmağındadır. Süleyman Peygamber'in ölüsü bozulmamış bir şekilde bir taht üzerinde, denizler ötesinde çok uzak bir adadadır.
- 28- Bu adaya gitmek için "Yedi deryaları geçmek" gerekmektedir. Bunun için suyu kaynatılıp tabanlara sürüldüğünde deniz üzerinde yürüten olmaktadır. O zaman denizler Şahmeran'ın...
- 29- Ukap Şahmeran'ın yerini Belkiya'nın bileceğini tahmin etmektedir. Bunun için Kudüs'e Belkiya'yı bulmaya gider.
- 30- Ukap ile Belkiya anlaşır. Belkiya Son Peygamberi, Ukap ise, Süleyman'ın mührünü bulmak için yola çıkarlar. Şahmeran'ın adasına varırlar.
- 31- Ukap ile Belkiya kapağı açık bırakılmış bir demir sandık içine bir billur kâseye süt, birine ise şarap koyup Şahmeran'a tuzak kurarlar.
- 32- Şahmeran gelip, bunları içer ve sızar. O artık Belkiya ve Ukap'ın esiridir.

- 33- Tutsak olduğunu anlayan Şahmeran Belkiya'ya "Bana ihanet eden ilk insansın" der. Yine de son bir kez Belkiya'ya iyilik yapar. Mührü Süleyman'ı bulduklarında, mührü ilk kez ele almayı Ukap'a bırakmasını öğütler.
- 34- "Yedi deryalar geçiren otu" alan Ukap ile Belkiya Şahmeran'dan ayrılırlar. Şahmeran yerini öğrenen insanoğlundan kaçmak için yurdunu terk eder. Bunları Camsap'a kendisininde insan olduğunu, tıpkı Belkiya gibi zorda kalınca ihanet edebileceğini vurgular.
- 35- İlyas çiraklıkta ilerlemektedir. Ustasını bir rakip olarak görmektedir. Ustası ise gün geçtikçe yaşlanmaktadır. İlyas'ın isteği ise ustası ölmeden usta bir Şahmerancı olmaktır.
- 36- Camsap Şahmeran'ı büyük ilgiyle dinlemektedir. Şahmeran Belkiya'nın hikâyesini anlatmaya devam eder.
- 37- Ukap ile Belkiya Süleyman'ın adasına varırlar. Süleyman'ın bulunduğu mağaraya gelirler. Mağara örümcek ağlarıyla doludur ve Süleyman'ın elindeki şimşir taşından yüzük her tarafa ışık saçmaktadır.
- 38- Ukap yüzüğü almak için yaklaşırken, Süleyman'ın tahtını koruyan canavar ortaya çıkar. Ukap'ı ateşten soluğuyla öldürür.
- 39- Mağarada ansızın tok ve gizemli bir ses duyulur. Mührün insanların eline geçme vaktinin gelmediğini, insanın kirli, kanlı tarihiyle bunu henüz hak etmediğini haykırır ve Belkiya'ya adadan gitmesini söyler.
- 40- Camsap Şahmeran'a; Belkiya ve Ukap'tan ayrıldığı halde bu olayın sonunu nasıl öğrendiğini sorar. Şahmeran Belkiya'nın hikâyesini tekrar anlatmaya başlar.
- 41- Belkiya yurduna döndükten sonra hayatını bir kitap şeklinde yazar. Sarayın başveziri de bu kitabı okur. Aradan yıllar geçer. Şahmeran Belkiya'nın ülkesindeki saraya bir cinini gönderir. Başvezir ile kitabı,

cin bembeyaz küheylan süretine bürünüp Şahmeran'a getirir. Kitabı alan Şahmeran veziri serbest bırakır.

- 42- Camsap Vezir'i neden serbest bıraktığını Şahmeran'a sorar. Şahmeran vezirle kendisi arasında Belkiya gibi bir sevgi bağı olmadığını bu nedenle vezirin ihanet etmeyeceğini anladığını söyler. Camsap'a onu da salamayacağını, çünkü aralarında sevgi bağının kurulduğunu söyler. Çünkü Şahmeran'a göre ihanet sevgi söz konusu olduğu zaman vardır.
- 43- Şahmeran, Belkiya'nın Süleyman'ın adasından ayrıldıktan sonraki hayatını anlatmaya devam eder.
- 44- Belkiya denizin üzerinde günlerce, aylarca yol alır. Birbirleriyle savaşan iki cin ordusuyla karşılaşır. Cinlerin bir komutanı Belkiya'yı, başbuğlarının yanına götürür. Belkiya onlara başından geçenleri anlatır. Cinler Belkiya'ya yardım ederler. Onu insanların yaşadığı sınıra giden yolun başından bırakırlar.
- 45- Camsap, Şahmeran'a herkesin kendi soyuyla mutlu olabileceğini söyler ve ülkesine dönmek istediğini belirtirken, Şahmeran'ın ülkesinde mutsuz olduğunu, çok acı çektiğini de ekler. Şahmeran ise insanlardan sürekli gizlenmenin de kendisine ve soyuna acı çektiğini söyler. Camsap, sürekli yeraltında yaşamının zorluklarını anlatır.
- 46- İlyas ustasından Şahmeran'ın hikayesini dinlerken baba-oğul ilişkisini yaşar. İlyas suretlerden çıkış yolunu, Belkiya ise dönüş yolunu aramaktadır.
- 47- Belkiya devlerin ve cinlerin ülkesinden Çin Seddi'ne varır. Duvar boyunca yol aldığı halde geçit bulamaz.
- 48- Günlerden sonra yaşlı bir ermişe rastlar. Yaşlı adam Çin Seddi'nin tek kapısı olduğunu, onun da yılda bir kez, baharın ilk günü Zülkarneyn'in açtığını söyler.

- 49- Yaşlı adam ise Bengisu'yu aramakta ve Çin Seddi civarlarında olduğunu sanmaktadır.
- 50- Baharın ilk günü Belkiya kendi soyunun arasına döner.
- 51- Camsap Belkiya'nın insanların arasına dönüşüne sevinir, ancak kendisi hala Şahmeran'ın yanındadır. Şahmeran onun üzüntüsünü hafifletmek için Cihanşah hikâyesini anlatmaya başlar.
- 52- Belkiya insanlar arasına dönmüş, fakat yurduna henüz dönememiştir. Belkiya'nın yoluna bu kez bembeyaz mermer bir yapı çıkar. Yapının kapısında, saçlı sakalı birbirine karışmış genç ve güzel bir adam beklemektedir. Bu Cihanşah'tır. Cihanşah Belkiya'yı evide ağırlar ve hayat hikayesini anlatmaya başlar.
- 53- Cihanşah, Gülistan Şahı Tahmur'un tek oğludur.
- 54- Tahmur Şah'ın yıllarca oğlu olmamıştır. Remil ilminde usta, Haccac adlı bir vezir, şaha, Horasan padişahının kızıyla evlenirse oğlunun olabileceğini söyler.
- 55- Tahmur Şah bu kızla evlenir, .bir oğlu olur. Zamanla çok yaşlandığı için tahtını oğlu Cihanşah'a bırakır.
- 56- Cihanşah'ın av merakı vardır. Birgün bir geyiğin ardına düşer. Geyikler ülkesinde izini sürdüğü geyiği bulur ve öldürür.
- 57- Geri dönerken denizde fırtına çıkar. Fırtına Cihanşah'ın gemisini bilinmez bir adaya sürükler.
- 58- Cihanşah'ın babası oğlunun geri dönmeyeceğini anlayınca Haccac'a remil attırır Remil'den oğlunun sağ olduğunu ancak, yıllar sonra geri döneceğini öğrenir.
- 59- Cihanşah ve adamları, adada günlerce yürüdükten sonra mermerden bir kale görürler. Kale içinde havuzu olan bir saray bulurlar.

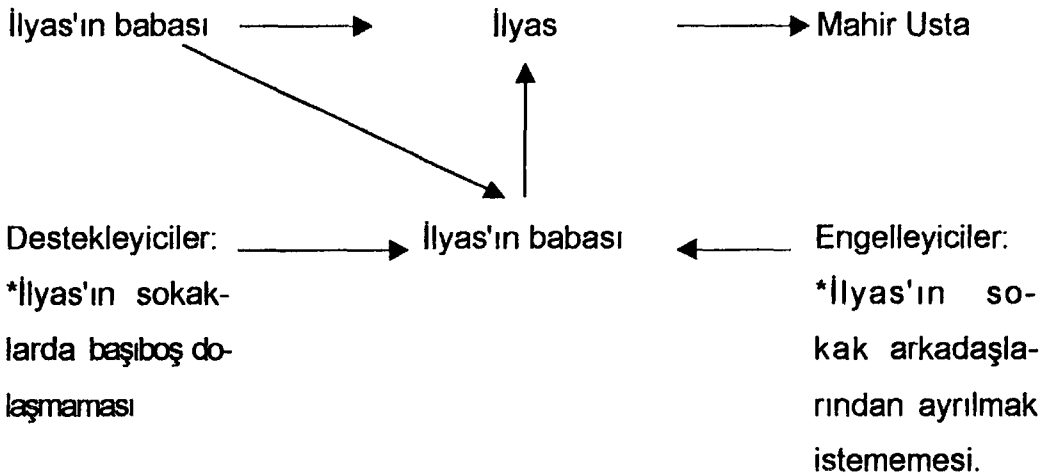
- 60- - Sonraları bu güzel şehrin halkının maymunlar olduğunu anlar. Halen kendi aralarında savaştıkları için tanrıları tarafından cezalandırılmış, maymuna dönüştürülmüşlerdir.
- 61- Bu bilgileri, tepenin doruğundaki mermer yazıttan öğrenirler. Bu yazıtta maymunlar ülkesinden kurtuluşun çok zor olduğu yazılıdır. Güney Gulyabanilerin ülkesidir. Doğuda ateşin, alevin öfkesi vardır. Kuzey karıncalar ülkesidir. Batıda ise, geçilmesi imkansız yedi denizler vardır.
- 62- Cihanşah, kendi aralarındaki kavgalar yüzünden bir türlü yönetici seçemeyen karıncalara hükümdar olur.
- 63- Musa kavminin yaşadığı Nehrevan şehrine gelir. Kentin çarşısında bir cariye karşılığında iş yapacak adam aranmaktadır. Cihanşah bu işi kabul eder.
- 64- Ertesi gün Cihanşah ile Yahudi Tüccar, bir devenin sırtında epeyce yol aldıktan sonra bir dağın eteğine gelirler. Tüccar deveyi oracıkta keserek karnını boşaltır. Cihanşah'ın içine girmesini ister. Biraz sonra kartallar deveyi alıp bir dağın tepesine çıkarırlar. Cihanşah'ın işi dağın tepesindeki değerli taşları aşağı atmaktır. Bu işi yapar ancak tüccar Cihanşah'ı orda bırakır ve gider.
- 65- Cihanşah bir kurtuluş yolu aramaya çalışırken beyaz mermerden bir saray görür. Burada yaşlı, ermiş bir kişi oturmaktadır. Bu Şah Mürg'dür. Ülke ise kuşların ülkesidir.
- 66- Şah Mürg kuşların toplantısına gider. Sarayan anahtarını Cihanşah'a verir. Ancak kırkinci odayı açmamasını söyler.
- 67- Cihanşah bu gizliliğe dayanamaz. Kapıyı açtığı anda odanın içinde büyük bir havuzla karşılaşır. Üç ak güvercin havuzun kenarına konduktan sonra, gömlek değiştirerek, üç güzel kıza dönüşürler. Bunlar peri padişahının kızlarıdır. Cihanşah kızların en küçüğüne âşık olur.

- 68- Cihanşah Gevherengin adındaki küçük perinin gömleğini alır ve saklar. Havuzdan çıkan iki kız kardeş, gömlekleri sayesinde, kuş şekline bürünüp uçarken, Gevherengin gömleğini bulamadığı için orada kalır.
- 69- Şah Mürg, Cihanşah'ın nikâhını kıyar. Cihanşah ve Gevherengin, Cihanşah'ın ülkesi Gülistan'a giderler. Şah Mürg'ün, Cihanşah'a tavsiyesi gömleğini Gevherengin'e vermemesidir.
- 70- Birgün Gömleğini açıkta gören Gevherengin, tekrar güvercin kılığına bürünür ve ülkesine geri döner.
- 71- Cihanşah onu bulmak için yola koyulur. İkinci kez Gevherengin'in de isteğiyle Cihanşah'ın ülkesine geri dönerler.
- 72- Yolda bir pars sürüsünün saldırısına uğrarlar. Gevherengin ölür. Cihanşah ülkesine dönmez. Eşinin öldüğü yerde bir anıt yaptırır, ömür boyunca bu anıtın başında bekler.
- 73- Belkiya Cihanşah'ın hikâyesini dinledikten sonra yoluna devam eder. Cennete benzeyen bir bahçeye varır. Orada Tavus-u Âzam'la karşılaşır. Tavus-u Azam Belkiya'ya Hz. Adem'le cennetten nasıl kovulduğunu anlatır. Tavus-u Âzam Belkiya'ya, Hızır'ın yardımıyla kendi ülkesine dönebileceğini söyler.
- 74- Hızır Belkiya'ya yardım eder, Belkiya böylece ülkesine dönmüş olur.
- 75- Şahmeran Belkiya'nın hikayesini bitirir. Camsap'ın da ülkesine gitmesine izin verir. Camsap'tan isteği hiç bir zaman hamama gitmemesidir. Çünkü Camsap hamama giderse Şahmeran'ı gördüğü için belden aşağısı pul pul olacak ve insanlar tekrar Şahmeran'ı yerini bulabileceklerdir.
- 76- Camsap yeryüzüne döner.
- 77- Günlerden birgün Camsap'ın ülkesinin padişahı Keyhüsrev amansız bir hastalığa tutulur. Padişahın remil ilminde usta olan zülumdâr veziri hastalığa çare olarak Şahmeran'ın etini gösterir.

- 78- Ülkedeki bütün insanlar hamama götürülür. Camsap'a baskılar sonunda hamama gitmek zorunda kalır. Şahmeran'ı gördüğü anlaşıldıktan sonra Camsap, veziri Şahmeran'ın ülkesine götürmek zorunda kalır.
- 79- Şahmeran'ın eti kırk parçaya bölünerek pişirilir. İlk suyu vezir içer ve ölür. İkinci suyu da Şahmeran'ın tavsiyesi üzerine Camsap içer. Eti yiyen Padişah ise iyileşir.
- 80- Bir rivâyete göre Camsap yurdunu terk eder. Diğer bir rivayete göre ise ilk yıkandığı hamamda boğulur.
- 81- Mahir usta Şahmeran hikâyesinin sonuna gelirken, İlyas yatılı okul sınavını kazanır. Ustasıyla arasındaki çatışmalar da dinmiş, sûret çizmede de ustalaşmıştır.
- 82- Yıllar sonra ünlü bir yazar olarak memleketine geri dönen İlyas, ustasının öldüğünü öğrenir. Gönül borcunu ödeyemediği düşünen İlyas, ustasına ihanet etmediğini, onu çiraksız bırakmadığını ispatlamak için Şahmeran'ın Hikâyesi'ni yazar. Çünkü İlyas'a göre yazmak da bir nevi sûret çizmektir.

I. Kesit

Babası, İlyas'ı Şahmerancı İlyas Usta'nın yanına çirak olarak verir.



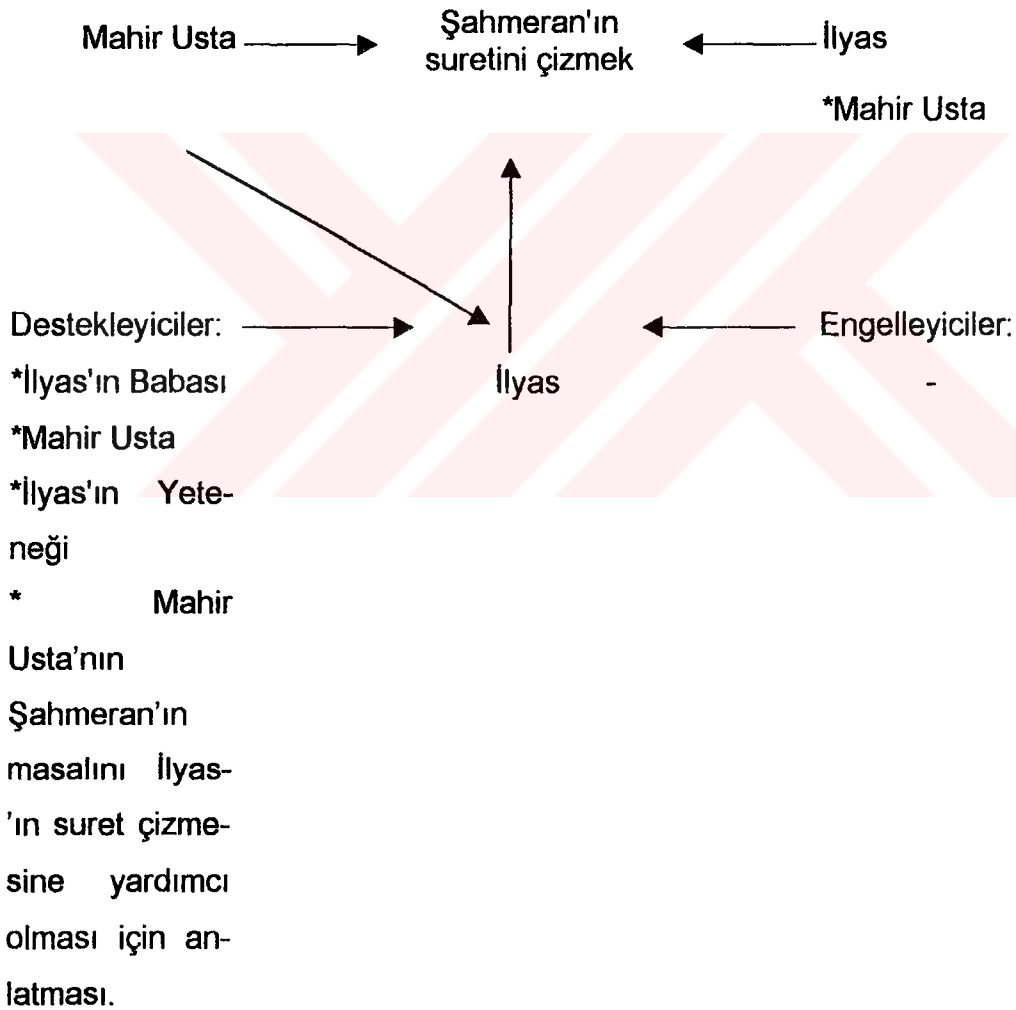
*Yoksulluk

*İlyas'ın sûret çizmedeki yeteneği.

$$A_i = [\ddot{O}_1 \longrightarrow (\ddot{O}_2 \wedge N)]$$

II. Kesit

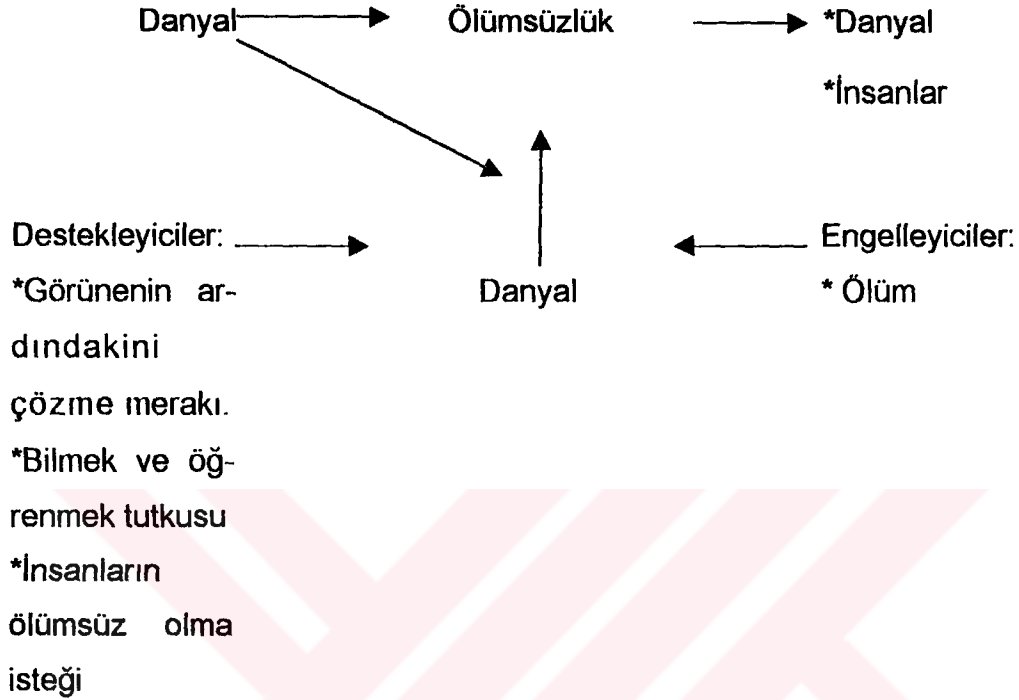
İlyas, ustasının anlattığı, Şahmeran masalından hareketle, Şahmeran'ın suretini çizmeye başlar.



$$A_i = [\ddot{O}_{12} \longrightarrow (\ddot{O}_2 \wedge N)]$$

III. Kesit

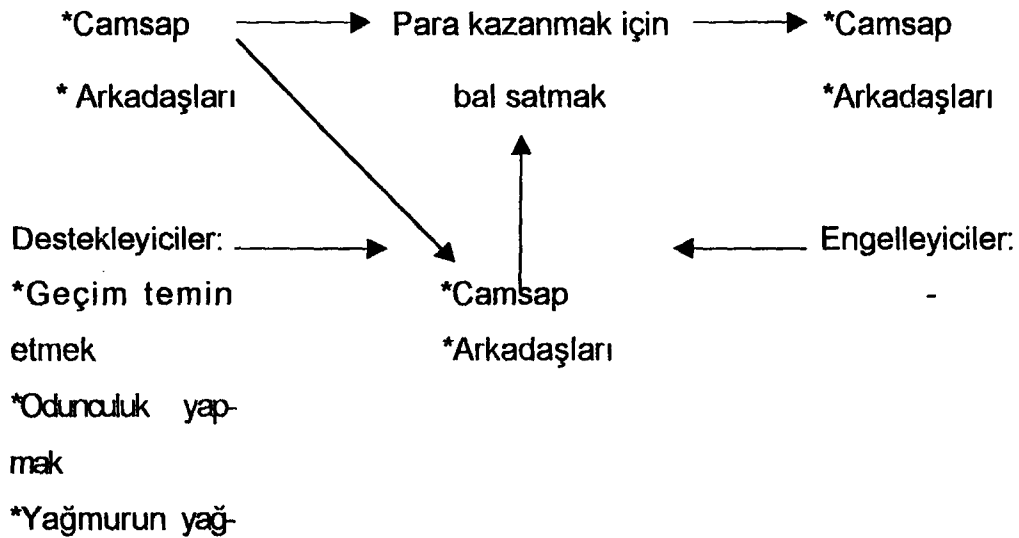
Danyal adındaki bilge kişi, bütün çabalarına rağmen ölümsüzlüğün sırrını bulamadan ölür.



Al: $[Ö_1 \rightarrow (Ö_2VN)]$

IV. Kesit

Odunculuk yaparak geçinen Camsap ve arkadaşları buldukları kuyudan çıkardıkları balı, para kazanmak için satmaya başladılar.



ması.

*Camsap'ın yeri
eşmesi.

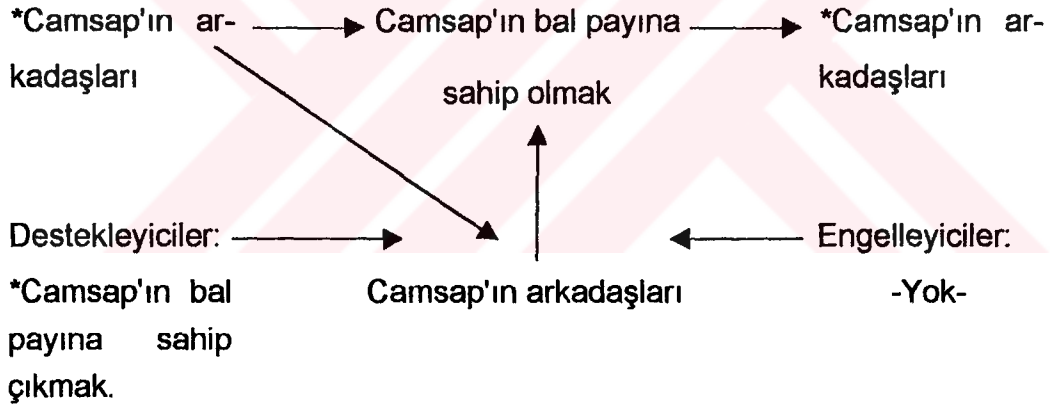
*Bal kuyusunu
bulması.

*Camsap ve arka-
daşlarının Odun-
culuğu bırakıp bal
satmaya başla-
maları.

Al: [Ö₁ → (Ö₂∧N)]

V. Kesit

Camsap'ın arkadaşları, onun bal payına da sahip olmak için, Camsap'ı bal kuyusunda bırakırlar.



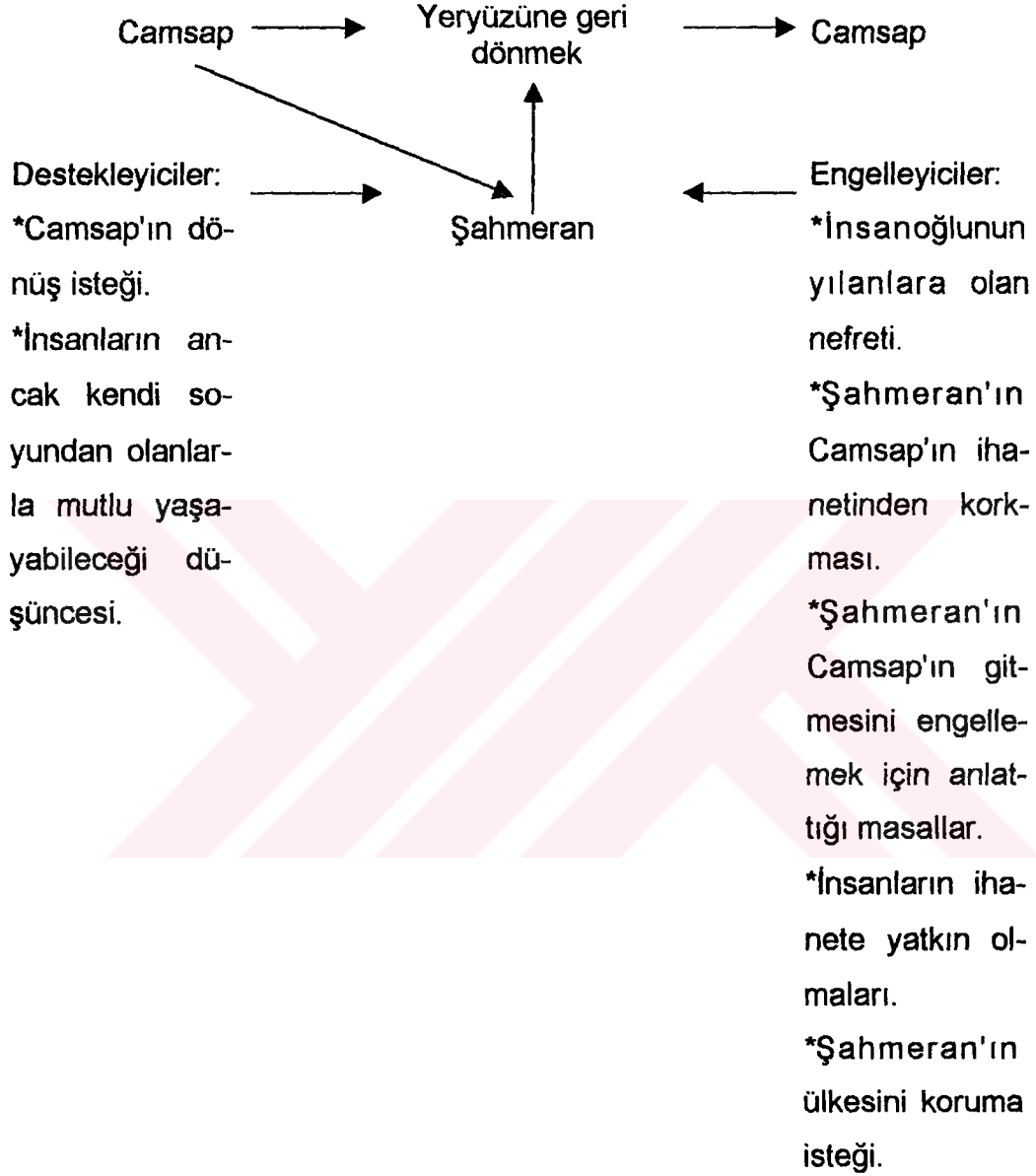
*İnsanların Hz.
Yusuftan bu ya-
na kuyuya indir-
diklerine iha-net
emeleri.

*İnsanların sır-
larını paylaşan-
ları yok etmek is-
temeleri.

Al: [Ö₁ → (Ö₂∧N)]

VI Kesit

Camsap, Şahmeran'dan yeryüzüne gitmek için izin ister. Ancak Şahmeran bunun mümkün olmadığını söyler.

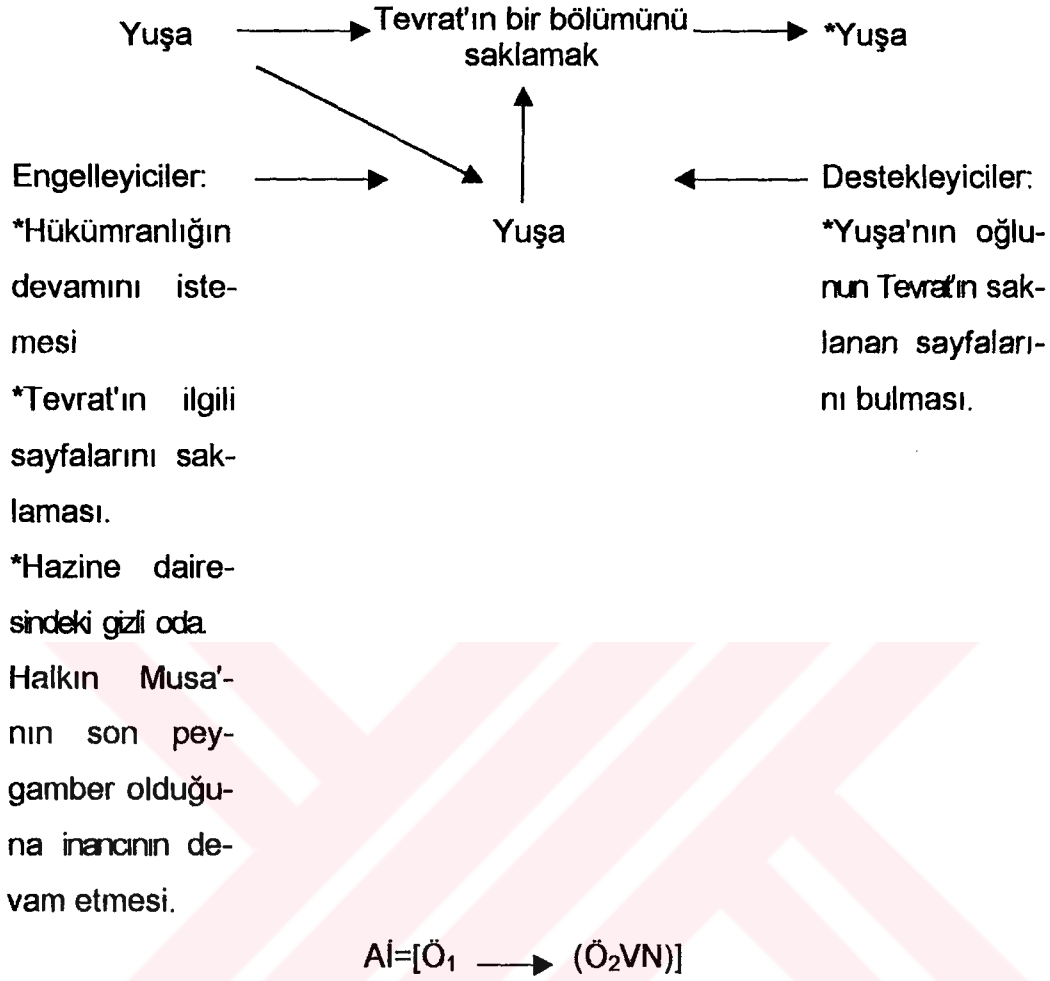


Al: [Ö₁

(Ö₂VN)]

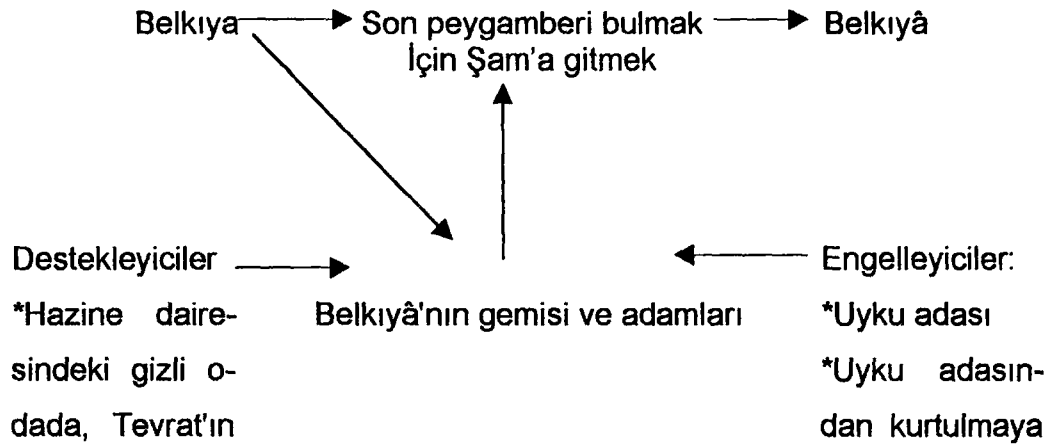
VII. Kesit

Yuşa, Tevrat'tan Musa'nın son peygamber olmadığını öğrenir. Halkı üzerindeki hakimiyeti sona ermesin diye, ilgili bilgiyi içeren sayfaları kopararak saklar.



VIII. Kesit

Yuşa'nın oğlu Belkiya, son peygamberi bulmak amacıyla, Şam'a gitmek üzere bir deniz yolculuğuna çıkar.



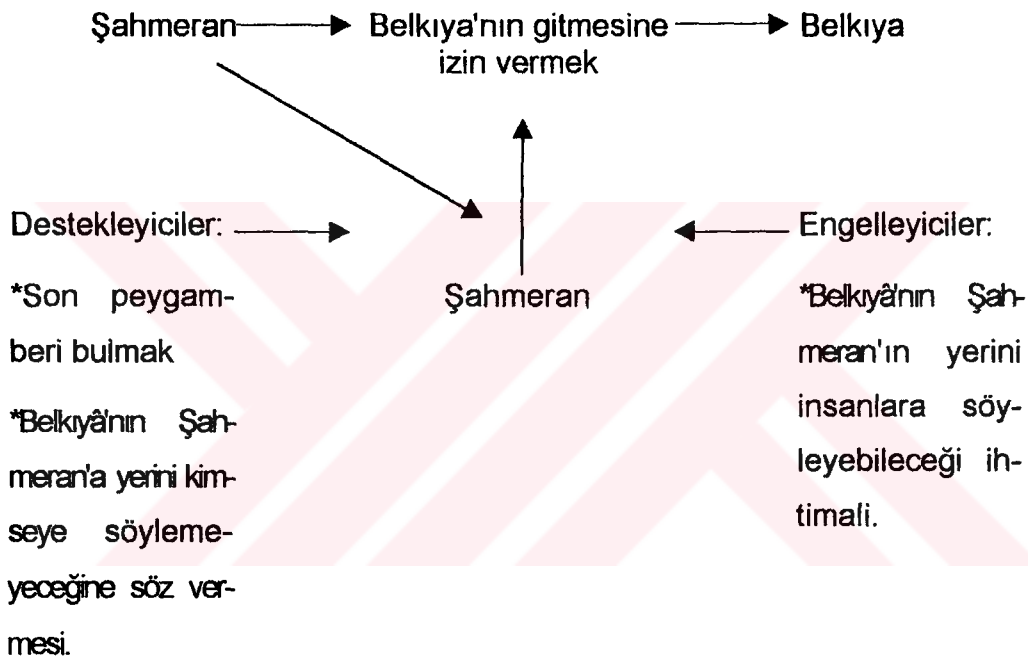
son peygamberin Musa olmadığını yazan sayfalarının saklanması.

çalışan Belkiya'nın Şahmeran'ın ülkesine gitmesi.

$$A=[\ddot{O}_1 \longrightarrow (\ddot{O}_2VN)]$$

IX. Kesit

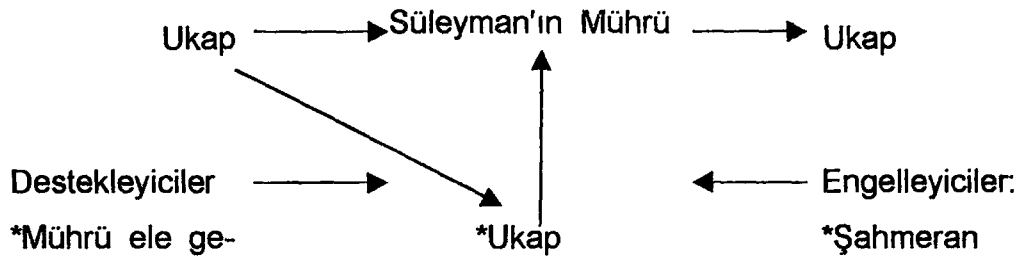
Şahmeran, Belkiya'nın ülkesinden gitmesine izin verir.



$$A=[\ddot{O}_1 \longrightarrow (\ddot{O}_2\Lambda N)]$$

X. Kesit

Ukap Süleyman'ın Mührü'ne sahip olmak ister, ancak, mührü eline alırmaz, mührü koruyan bir ejderhanın ateşten nefesiyle yanıp kül olur.



çirenin cümle ya-
ratıkların sırrına
ermesi.

*Belkiyâ

*Şahmeran

*Yedi deryaları ge-
çiren ot.

*Belkiyâ

*Süleyman'ın
tahtını koruyan
ejderha.

*İnsanoğlunun
mührü Süleyma-
n'ı ele geçir-
meyi, kirlî ve kanlı
tarihiyle hak et-
memiş olması.

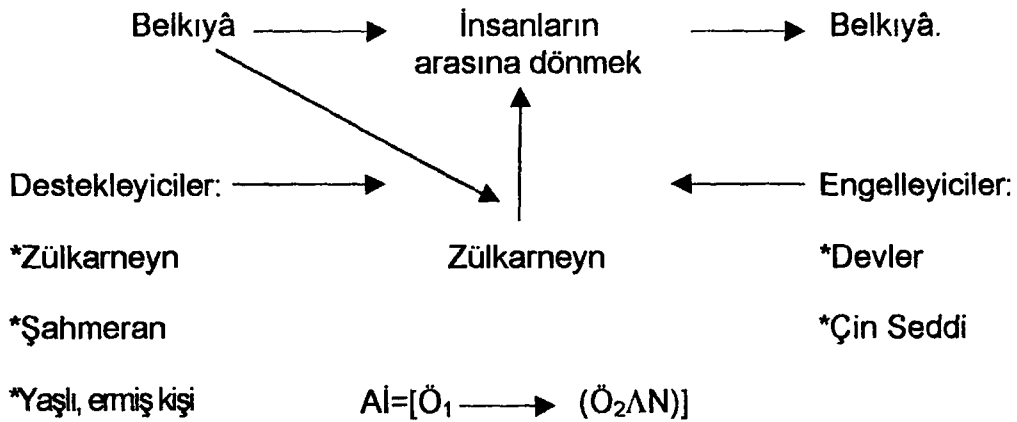
*Ukap'ın bilgi-
sinden, sevgi-
nin ve erdemin
eksik olması.

*Dünyayı çıkar-
ları için ele ge-
çirme isteği.

$$A\dot{I} = [\ddot{O}_1 \longrightarrow (\ddot{O}_2VN)]$$

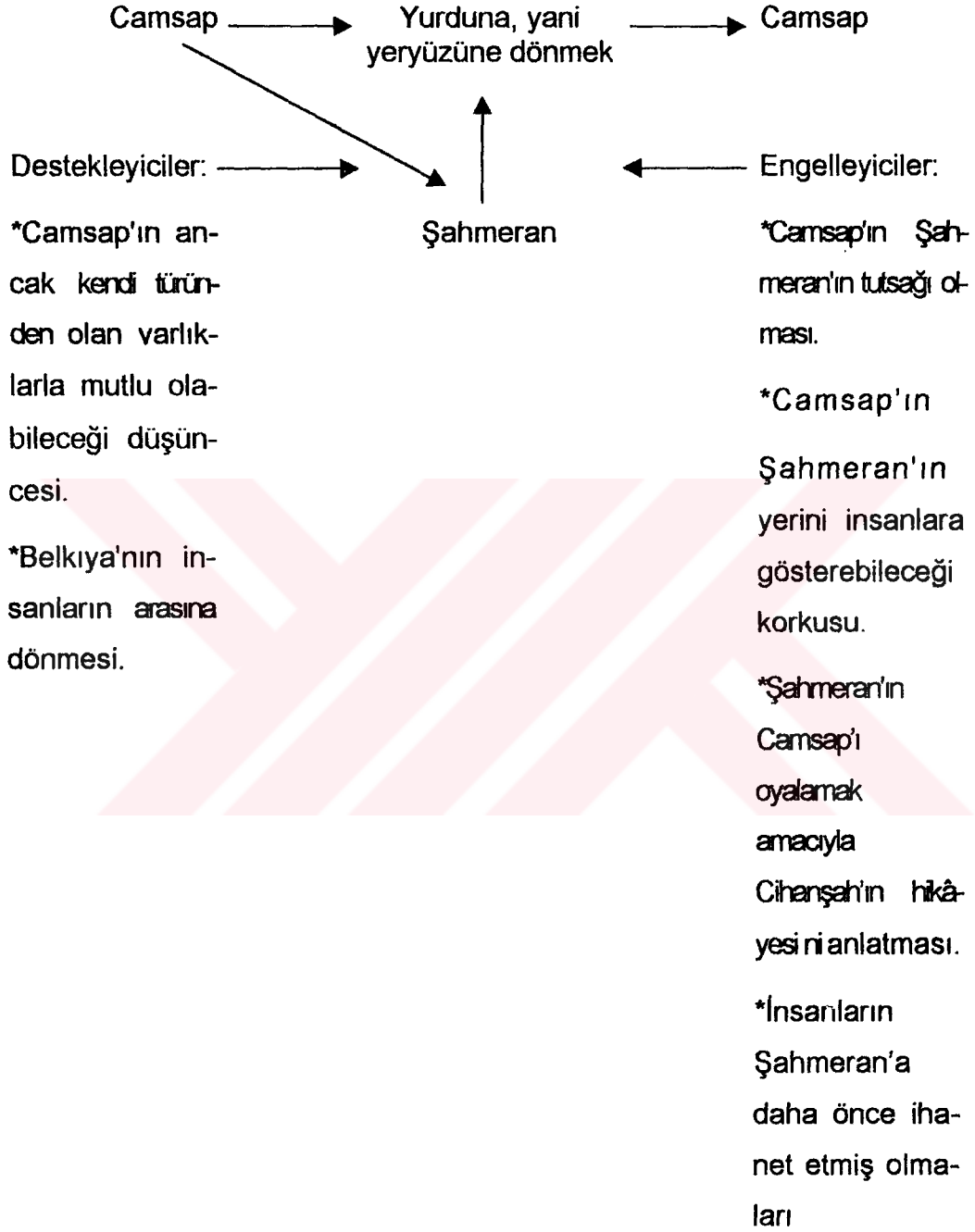
XI. Kesit

Belkiyâ son peygamberi aramaktan vazgeçerek, insanların arasına yurduna dönmek ister.



XII. Kesit

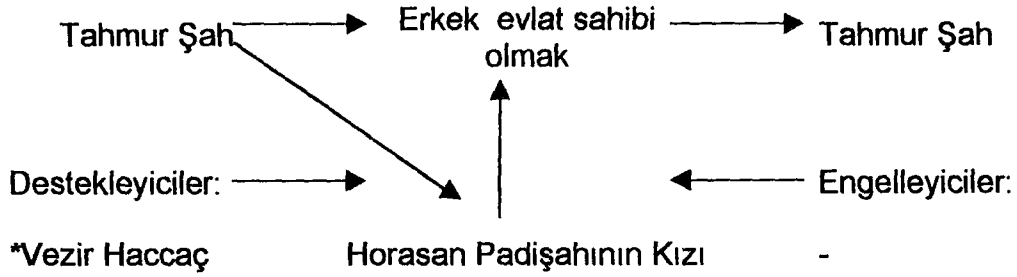
Belkiyâ yurduna dönmemekle birlikte, insanların arasına dönmüştür. Camsap'ta Şahmeran'dan kendisini bırakmasını ister.



$$A| = [\ddot{O}_1 \longrightarrow (\ddot{O}_2 \wedge N)]$$

XIII. Kesit

Tahmur Şah bir erkek evlat istemektedir. Remil ilminin ustası Haccaç adlı vezir, Horasan padişahının kızıyla evlenince dileğine kavuşacağını müjdeler.

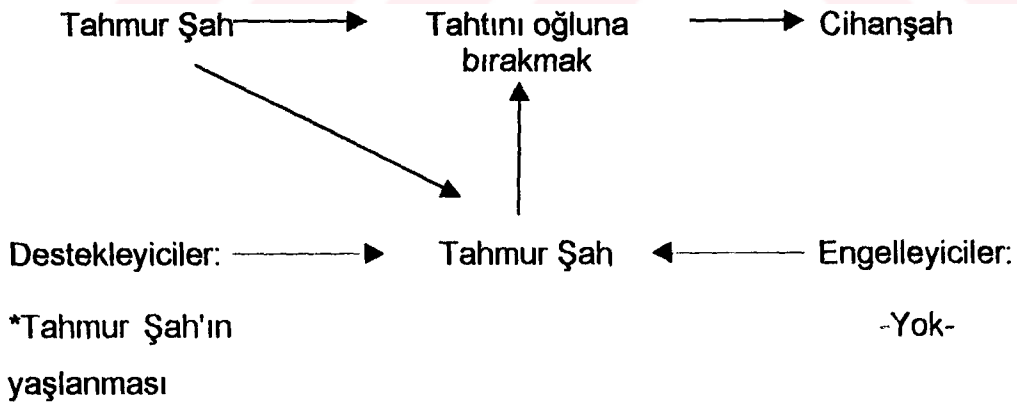


*Tahmur Şah'ın
Horasan Padi-
şahı'nın kızıyla
evlenmesi.

$$A| = [\ddot{O}_1 \longrightarrow (\ddot{O}_2 \wedge N)]$$

XIV. Kesit

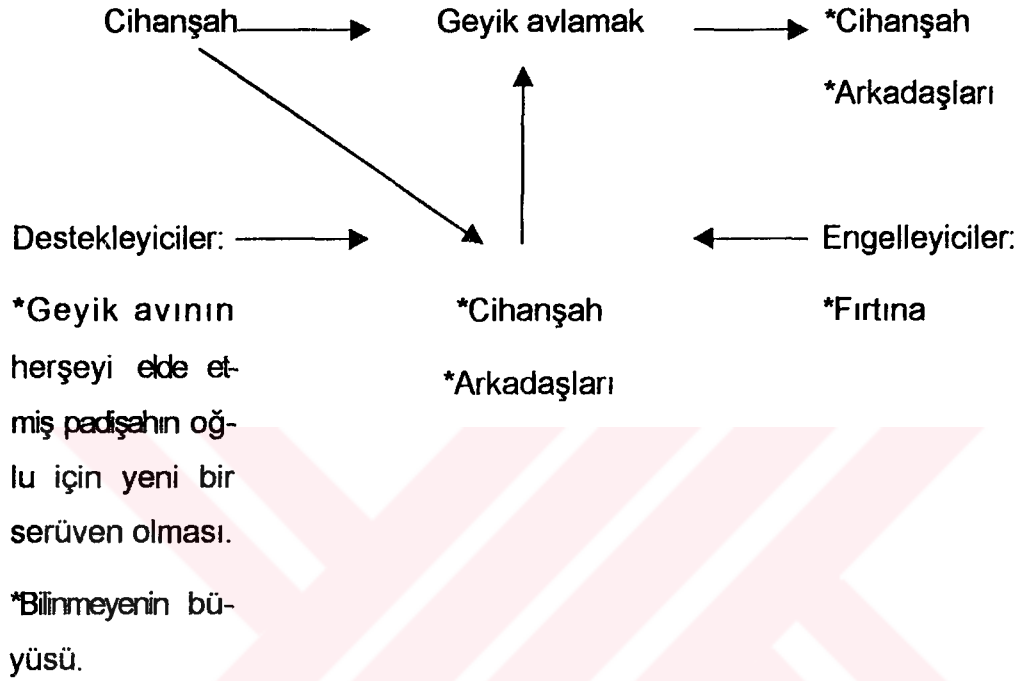
Tahmur Şah, yaşlandığı için tahtını oğluna bırakır.



$$A| = [\ddot{O}_1 \longrightarrow (\ddot{O}_2 \wedge N)]$$

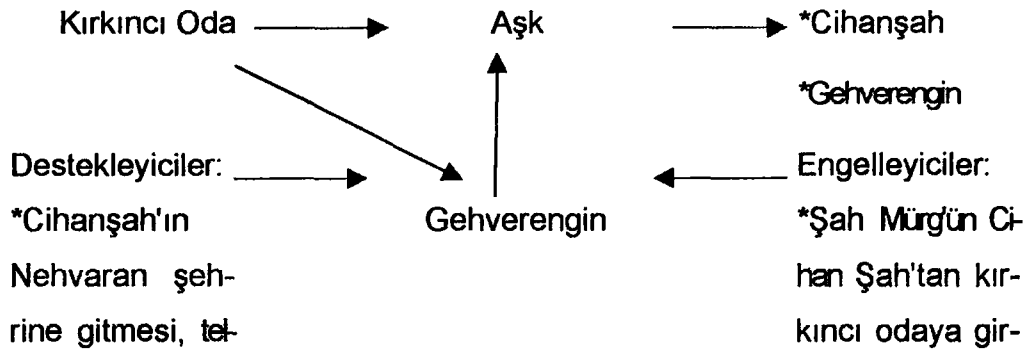
XV. Kesit

Cihanşah arkadaşlarıyla birlikte geyik avına çıkar. Geyikler adasından geri dönerken fırtına çıkar. Fırtına onların kayıklarını bilinmez bir adaya sürükler.



XVI. Kesit

Şah Mürg kuşların toplantısına gider. Sarayın anahtarını Cihanşah'a verir. Ancak kırkinci odayı açmamasını söyler. Cihanşah bu odanın gizini öğrenmek için kapısını açar. Gehverengin'i görür ve ona âşık olur.



lâlin isteğini ka-
bul etmesi.

*Cihanşah'ın
tallalın onu bı-
raktığı yerden kur-
tarma yollarını ara-
ması.

*Şah Mürg'ün
sarayına varması.

*Kırkinci odayı aç-
ması.

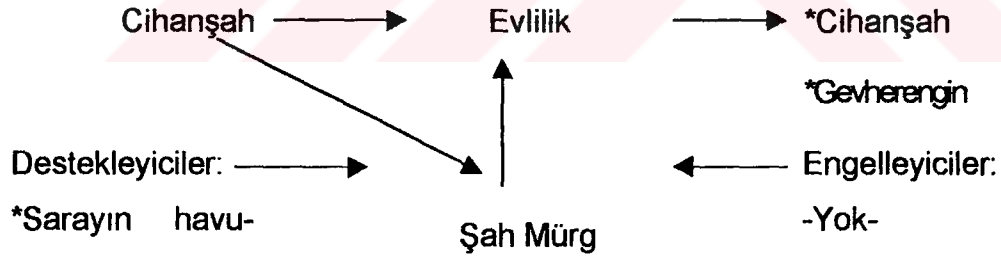
*Gevherengini
görmesi.

memesini iste-
mesi.

$$A1=[\ddot{O}_1 \longrightarrow (\ddot{O}_2 \wedge N)]$$

XVII. Kesit

Cihanşah Gevherengin ile evlenir.



*Sarayın havu-
zunda yüzmek
için Gevheren-
gin'in kuş göm-
leğini çıkarması
ve güzel bir kız
olması.

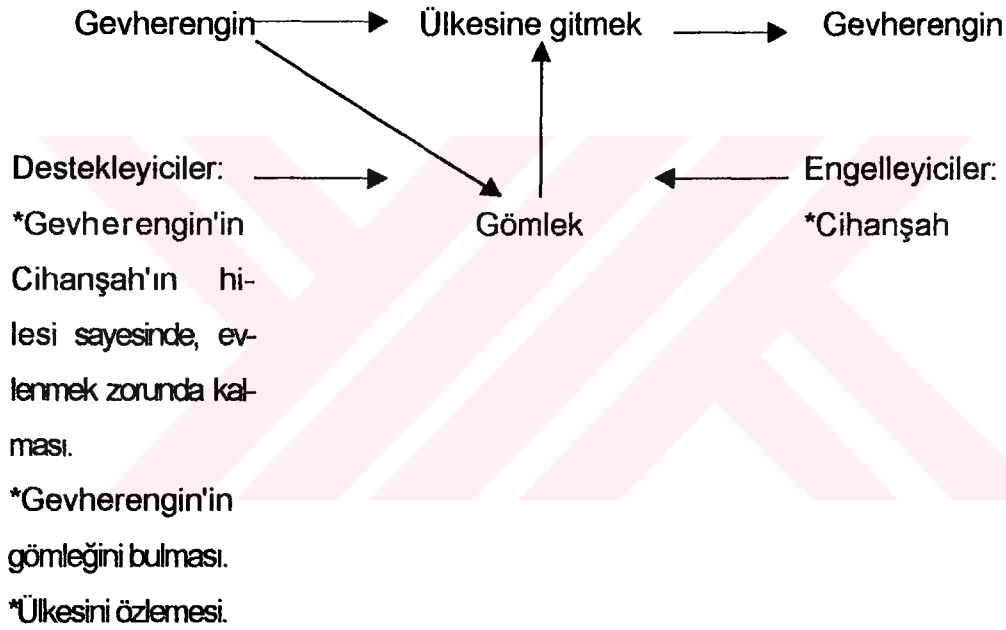
*Cihanşah'ın Gev-
herengine sahip

olmak için göm-
leğini saklaması.
*Şah Mürg'ün ni-
kahlarını kıyma-
sı.

$$A\dot{I} = [\ddot{O}_1 \quad (\ddot{O}_2 \wedge N)]$$

XVIII. Kesit

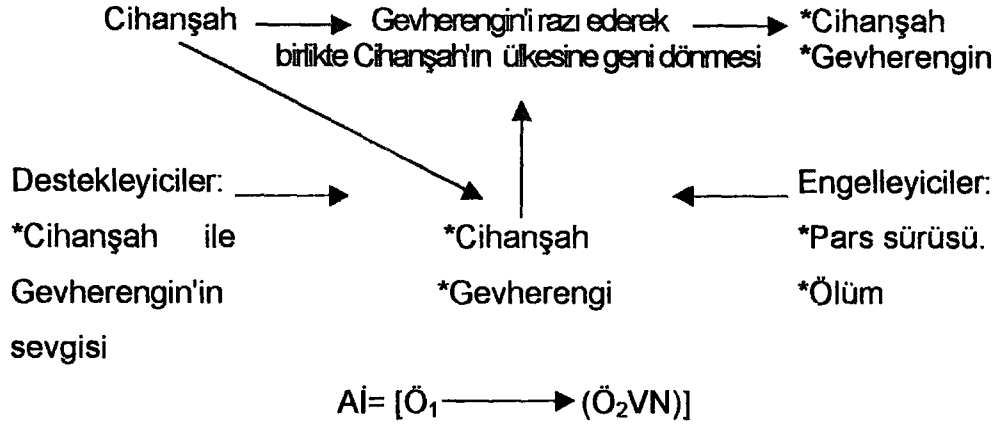
Cihanşah ile Gehverengin, Cihanşah'ın ülkesine giderler. Gehverengin bir gün Cihanşah'ın gizlediği gömleğini bulur. Bir kuş olup ülkesine uçar.



$$A\dot{I} = [\ddot{O}_1 \longrightarrow (\ddot{O}_2 \wedge N)]$$

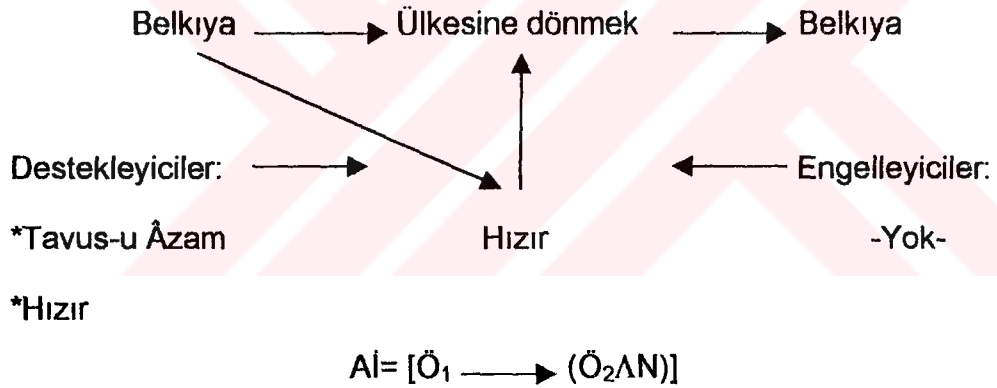
XIX. Kesit

Cihanşah, Gehverengin'i bulmak için yolculuğa çıkar. Cihanşah bu kez Gehverengin'i razı ederek, ülkesine getirmek üzere yola koyulur. Onu bulur, ancak dönüşte bir pars sürüsüyle karşılaşır. Gehverengin ölür. Cihanşah ülkesine dönmez. Gehverengin'in öldüğü yerde bir anıt yaptırır ve başını bekler.



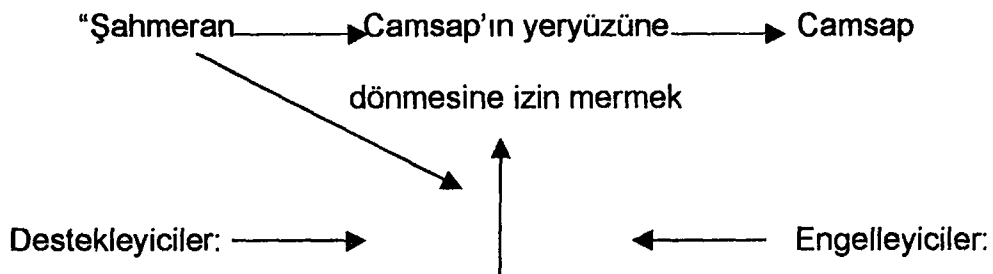
XX. Kesit

Cihanşah'ın yanından ayrılan Belkiya nihayet Hızır'ın yardımıyla ülkesine döner.



XXI. Kesit

Şahmeran Belkiya'nın hikâyesini bitirir ve Camsap'ın yeryüzüne dönmesine izin verir.



*Camsap'ın dönüş isteği.

Şahmeran

-Yok-

*Belkîyâ'nın memleketine dönüşünden Camsap'ın etkilemesi.

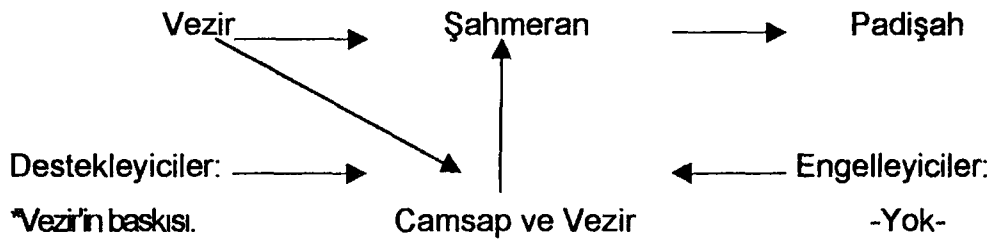
*Şahmeran'ın izin vermesi.

$$A_1 = [\bar{O}_1 \longrightarrow (\bar{O}_2 \wedge N)]$$

XXII. Kesit

Camsap'ın ülkesinin padişahı hastadır. Remil ilminde usta olan vezir Şahmeran'ın etinin padişahlarını iyileştirebileceğini söyler. Ülkenin bütün erkekleri hamama götürülür. Camsap da Vezir'in baskısıyla hamama gitmek zorunda kalır. Camsap'ın derisi, Şahmeran'ı görmüş olduğu için pul pul olur. Şahmeran'ın yerini bildiği anlaşılır. Camsap onlara Şahmeran'ın yerini göstermek zorunda kalır.

Şahmeran bulunur. Etini yiyen padişah iyileşir.



*Vezir'in baskısı.

*Camsap'ın hamama gitmesi.

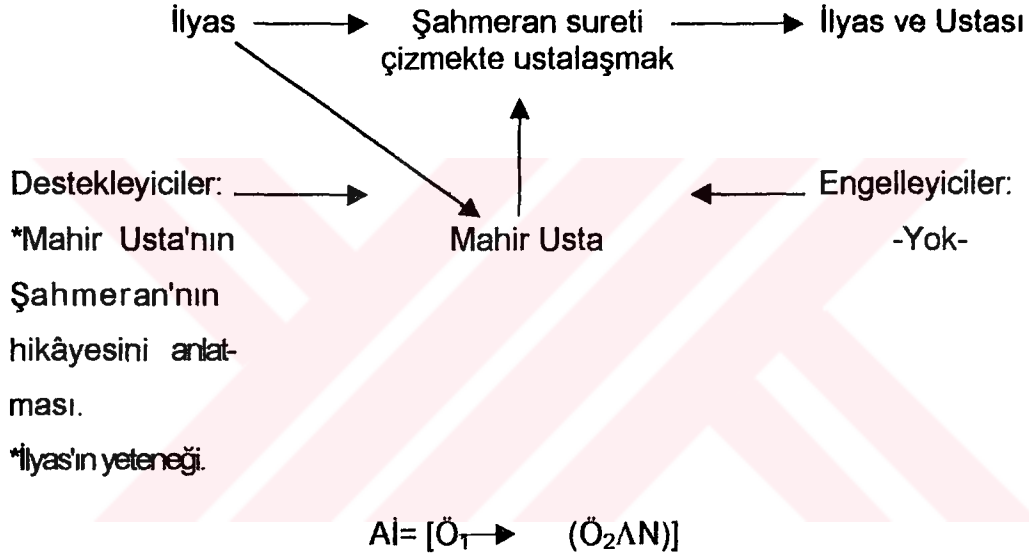
*Padişah'ın hastalığının Şahmeran'ın etiyle iyileşmesi.

*Sıkıntıya düşen insanın, kendisini kurtarmak için ihanet edebileceği.

$$A_1 = [\ddot{O}_1 \longrightarrow (\ddot{O}_2 \wedge N)]$$

XXIII. Kesit

Mahir Usta, Şahmeran'ın hikâyesini bitirmiştir. İlyas ise sûret çizmekte ustalaşmıştır.



XXIV. Kesit

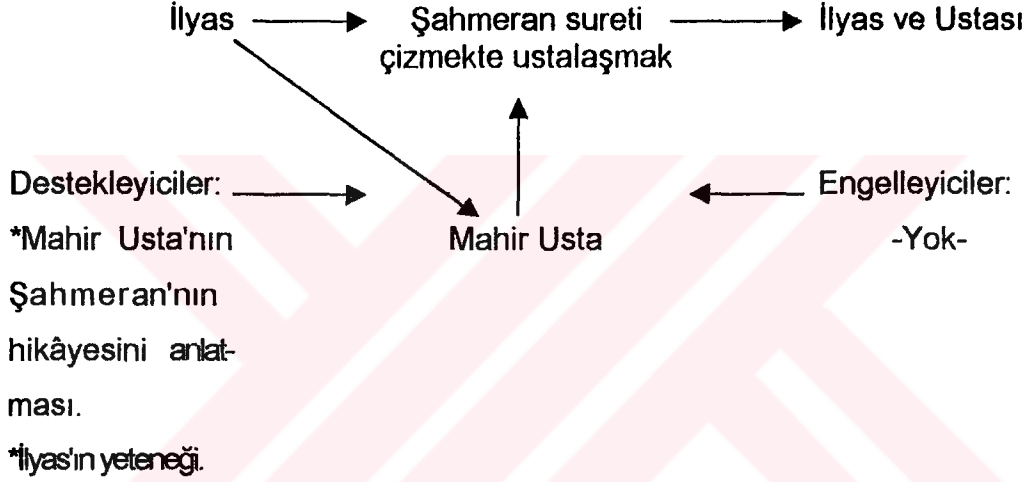
İlyas yatılı okul sınavını kazandığı için ustasından ve memleketinden ayrılır. Yıllar sonra bir yazar olarak memleketine geri döndüğünde ise, ustasına gönül borcunu ödemek ister. Ancak ustası ölmüştür. İlyas ustasının mesleğini, Şahmerancılığını sürdürememiştir. Ancak yazar olarak suret çizmeye devam edecektir. Bu anlamda ustasına ihanet etmediğini düşünür. Şahmeran'la ilgili bir hikâye yazmaya karar verir.

*Sıkıntıya düşen
insanın, kendi-
sini kurtarmak i-
çin ihanet ede-
bileceği.

$$A_1 = [\ddot{O}_1 \longrightarrow (\ddot{O}_2 \wedge N)]$$

XXIII. Kesit

Mahir Usta, Şahmeran'ın hikâyesini bitirmiştir. İlyas ise sûret çizmekte ustalaşmıştır.



$$A_1 = [\ddot{O}_1 \longrightarrow (\ddot{O}_2 \wedge N)]$$

XXIV. Kesit

İlyas yatılı okul sınavını kazandığı için ustasından ve memleketinden ayrılır. Yıllar sonra bir yazar olarak memleketine geri döndüğünde ise, ustasına gönül borcunu ödemek ister. Ancak ustası ölmüştür. İlyas ustasının mesleğini; Şahmerancılığını sürdürememiştir. Ancak yazar olarak suret çizmeye devam edecektir. Bu anlamda ustasına ihanet etmediğini düşünür. Şahmeran'la ilgili bir hikâye yazmaya karar verir.



*Şahmerancılık geleneğini sürdürememiş olması.

*Ustasını, oğulsuz, çıraksız, yüzüstü bıraktığını düşünmesi.

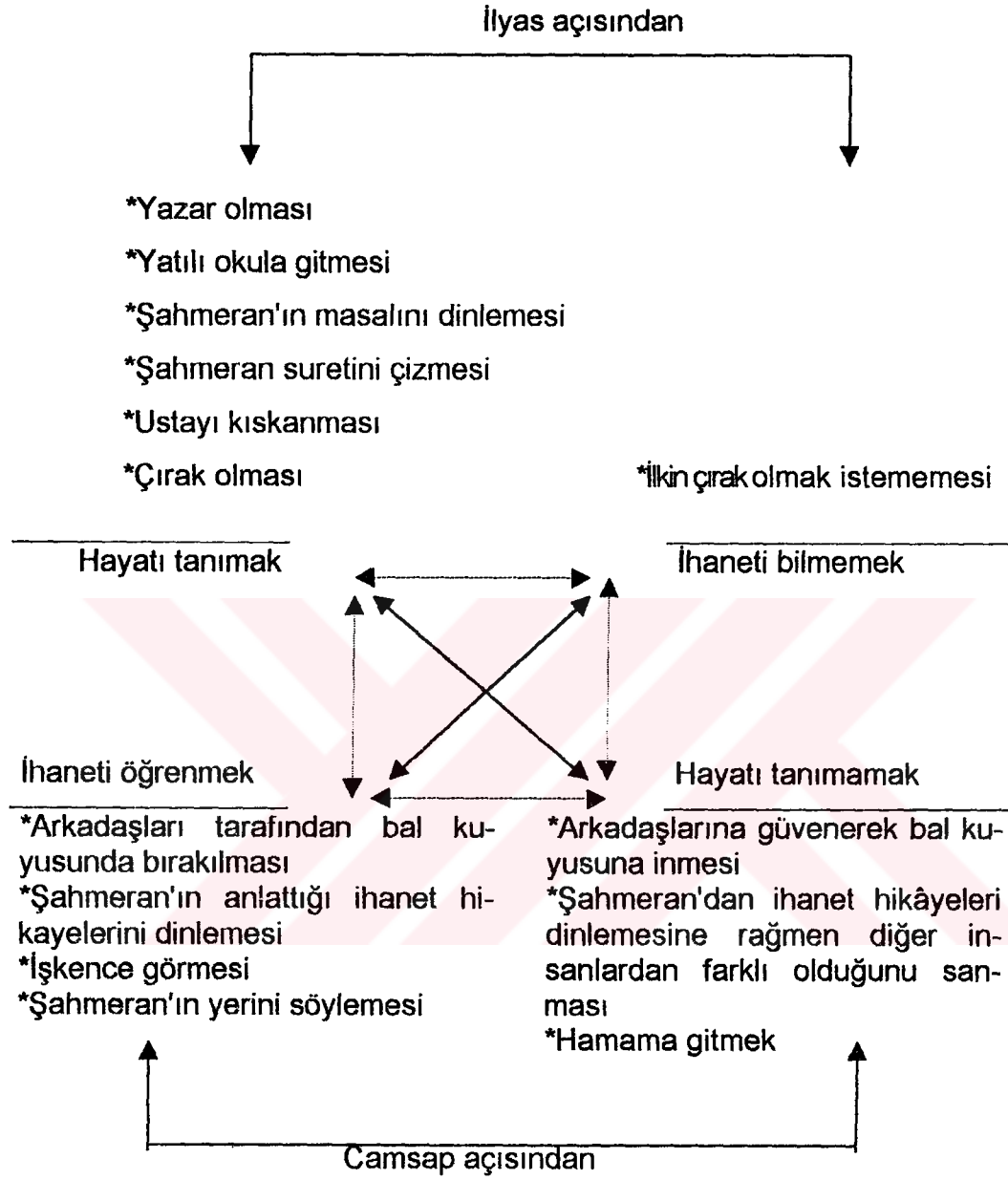
*Ustasına ihanet etmediğini ispatlamaya çalışması.

*Yazarlığın da bir nevî suret çizmek işi olduğuna inanması.

*Şahmeran'ın Bacakları Hikâyesi'ni yazmaya karar vererek, ustasına olan gönül borcunu ödemesi.

$$A = [\ddot{O}_1 \longrightarrow (\ddot{O}_2 \wedge N)]$$

Bütün kesitleri gözönüne alarak oluşan karşıtlıkları, Semiatique Caré (Göstergebilimsel Dörtgen) üzerinde gösterelim.



Kesitler	Kişiler	Zaman	Mekân
1. Kesit	İlyas, İlyas'ın babası Mahir Usta	Hikâye zamanı	İlyas'ın evi, Mahir Ustanın dükkânı
3. Kesit	Danyal, Danyal'ın karısı	Evvel zaman içinde... masal zamanı	-
4. Kesit	Camsap, Arkadaşları	" "	Orman
6. Kesit	Camsap, yılanlar, ifritler, ejderhalar, Şahmeran	Hikaye zamanı	Masal ülkesi, Şahmeran'ın ülkesi, sarayı, sarayın bahçesi
7. Kesit	Yuşa	Bir zamanlar.. hikâye zamanı	Yahudilerin yaşadığı yer
8. Kesit	Belkiyâ, Deniz adamları	" "	Yahudilerin yaşadığı yer, sahra, deniz, Uyku Adası
9. Kesit	Belkiya, Şahmeran, İfritler, Yılanlar	" "	Şahmeran'ın bir ada olan ülkesi, Sarayı.
10.Kesit 11.Kesit 12. Kesit	Belkiya, Ukup, Ejderha	" "	Beyrut, Kudüs, Yedi deryaların ötesindeki oda, mağara, Şahmeran'ın ülkesi
13.Kesit 14.Kesit 15. Kesit	Tahmur Şah, Cihanşah, Belkiyâ	" "	Bozkır, Gülistan ülkesi, orman, deniz, ada, maymunlar adası, Nehrevan.
16.Kesit 17.Kesit 18.Kesit 19. Kesit	Cihanşah, Şah Mürg, Gehverengin "	" " " "	Kuşların ülkesi, Şah Mürg'ün Sarayı, Kırkinci Oda Cihanşah'ın ülkesi, Gülistan Kaf Dağının ardı
20 Kesit	Belkiyâ, Tavis-u Âzam Hızır	" "	Bahçe
21. Kesit	Şahmeran, Camsap	Bir Masal Gecesi	Şahmeran'ın ülkesi
22. Kesit	Keyhüsrev, Şehmur, Camsap, Şahmeran.	Günler, haftalar, aylar, yıllar sonra.	Camsap'ın ülkesi, Hammam, Şahmeran'ın ülkesi
23. Kesit	İlyas, Mahir Usta	Şimdiki zamanın hikâyesi	Mahir Usta'nın dükkânı.
24. Kesit	İlyas	Şimdiki zamanın hikâyesi rivayeti, bilinen geçmiş zaman	İlyas'ın memleketi

Olayın Çözümlemesi

Yönlendirme

İlyas'ın Şahmeran'ı olarak yetiştirilmek için Mahir Ustayı çırak olarak vermesi

Karmaşıklık

Şahmeran'ın çizilmiş çok sureti vardır. Ancak hep rivayetlere dayalıdır. Ustasının anlatacağı masallarda İlyas farklı Şahmeran'ı çizmiş olacaktır.

Olay

İlyas'ın ustasının anlattığı masaldan hareketle Şahmeran'ın suretini çizmesi

Çözüm

İlyas Şahmeran suretini çizer. Ustalaşır.

Ancak yatılı okul sınavını kazandığı için memleketinden ayrılır. Yıllar sonra yazar olarak memleketine döner.

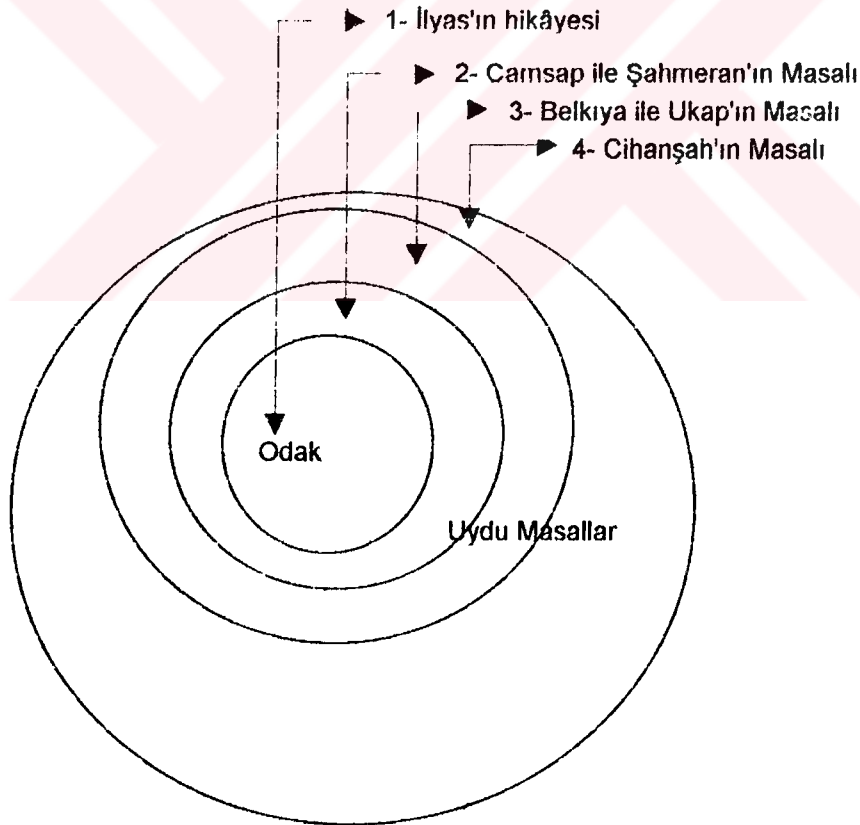
Sonuç

İlyas Şahmerancılıkta usta olmuş ancak bu mesleği sürdürememiştir. Büyük şehirden yazar olarak geri dönmüştür. Yazarlık da bir tür sû-ret çizmek işidir. Bir tür Şah-merancılıktır. Ustasına ihanet etmediğini düşünen İlyas, Şahmeran'ın Bacakları Hikâyesi'ni yazmaya başlayarak ona olan gönül borcunu ödemiştir. Ustasının anlattığı Şahmeran Hikâyesi'nden in-sanların ihanete yatkın olduğunu öğrenmişse de iha-net etmemenin de bir erdem olduğunu anlamıştır.

Hikâyenin Kültür Yapısı

Şahmeran'ın Bacakları, Camasbnâme, Tûtinâme, Ferec Ba'de's – Şidde, *Binbir Gece Masalları*'na benzer bir anlatım biçimi sergiliyor. Binbir Gece Masallarında çerçeve masal olarak belirleyeceğimiz bir odak masal vardır (Récit Premier). Bu ana temel, masalın etrafında oluşan uydu masallar (récit satellites), çerçeve masalı istenen sonuca ulaştırmayı amaçlarlar.¹

İlyas'ın Şahmerancı olarak ustası tarafından yetiştirilmesi *odak anlatıdır*. Danyal'ın oğlu Camsap'ın Şahmeran'ın ülkesine tesadüfen gitmesi ve onun tarafından tutsak edilmesi, odak anlatının ikinci bir masalıdır. Şahmeran'ın Camsap'a anlattığı Belkiyâ ve Ukap'ın masalı üçüncü, Cihanşah'ın masalı dördüncü masaldır. Bu yapıyı şu şekilde gösterebiliriz.



¹ Doç. Dr. Sevim Aktan, Yeni Hayat, "Yeni Kılaf, Yeni Roman" adlı yayınlanmamış makalesinden, Atatürk Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Fransız Dili ve Edebiyatı Öğretim Üyesi.

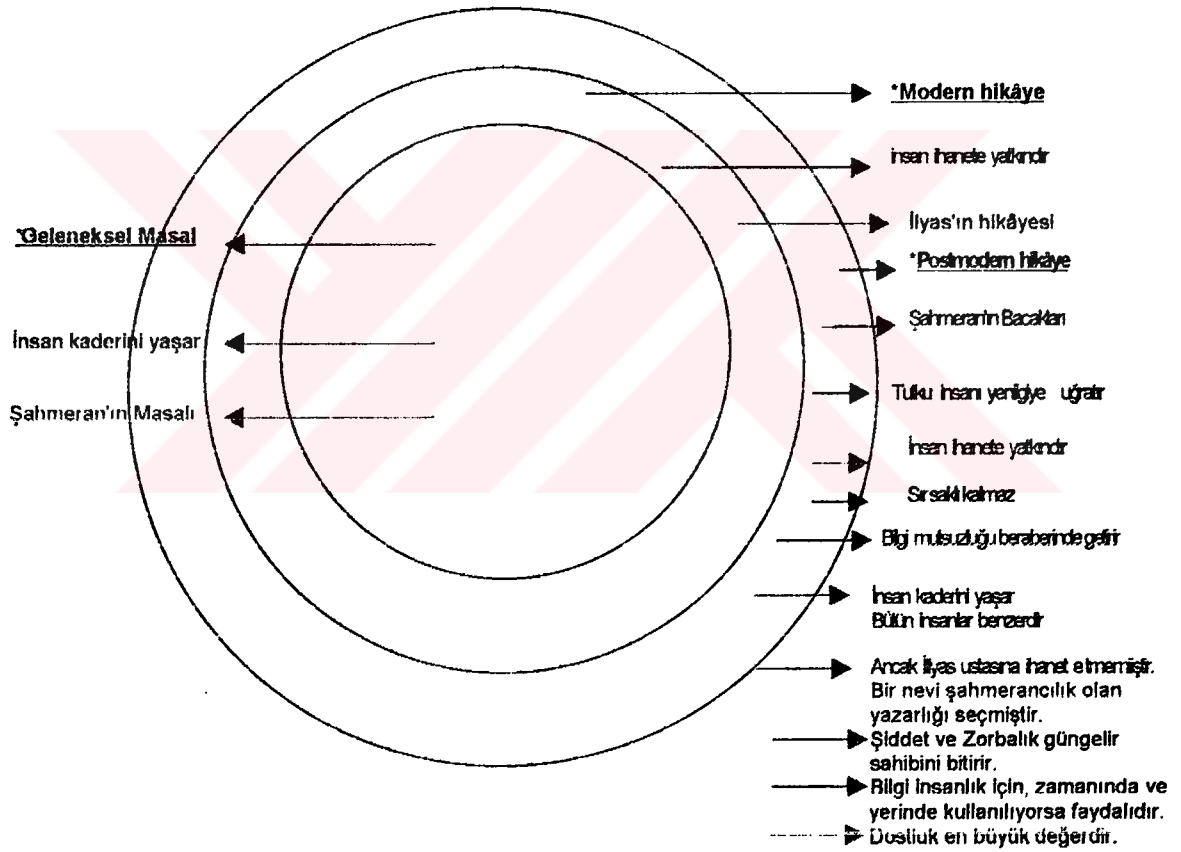
Şahmeran'ın Bacakları modern hikâye, masal ve efsane gibi türlerin bir karışımıdır. Modern hikâyenin vermek istediği mesaj; masallarla, efsanelerle sağlanırken, aslında İlyas'ın hikâyesi anlatılmak istenmiştir. İnsanın vefasızlığı, ihanete yatkın oluşu, hikâyenin ön plana çıkan ana temalarından biridir. Murathan Mungan *Binbir Gece Masalları*'ndaki 489 – 524. gecelerde geçen *Şahmeran Masalı*² ve *Camasbnâme*'den³ büyük ölçüde yararlanırken bu eserlerdeki "insanın kaderini yaşayacağı ve kaderin değiştirilemeyeceği" ⁴ ana temasını, yukardaki paragrafta belirttiğimiz teması ile birleştiriyor.

Şahmeran'ın Bacakları bu eserlerden farklı olarak bir çok mesajı birlikte veriyor. Daha önce söylenmiş masallardan veya yazılmış eserler deki bazı motifleri ve bazı temaları değiştirerek yeni bir hikâye yazıyor. Yazar "birçok şeyi birlikte söylemek" isterken metni yoruma da açık bırakıyor. Bu yönüyle *Şahmeran'ın Bacakları* postmodern hikâyenin özelliklerini taşıyor. *Şahmeran'ın Bacakları*'ndaki ana temaları ve bazı yönüyle *Şahmeran Masalı*'ndan farklılıklarını şema üzerinde şöyle gösterebiliriz.

² Bkz. Raif Karadağ; *Binbir Gece Masalları*, Basan ve Yayan Ak Kitabevi, İstanbul 1961, s. 640 – 712

³ İsmail Düzağaç; *Camasb-Nâme*, yayınlanmamış Lisans Tezi Atatürk Üniv. Erz. 1979, s.208

⁴ Osman Olgun; *Camasb-Nâme*, yayınlanmamış Lisans Tezi Atatürk Üniv. Erz. 1979, s. 150



Hem şekil, hem de içerik açısından incelediğimizde, *Şahmeran'ın Bacakları* "Geçmişî taklit etmeyen, ama onu şimdiki zamanın içine katan bir tasarımdır."⁵ denilebilir.

Postmodern Sanat üzerine yazan İhab Hassan⁶ şöyle diyor:

*(Modernist sanatın büyük bir kısmı geleceğe yönelimliydi. Yeni olanın karşısında coşkuya kapılıyor, yeniliği hoşnutlukla karşılıyordu. Postmodern sanat ise bütün bir sanat tarihinden seçilmiş stillerin, biçimlerin ve türlerin eklektik karışımları içinde eskiye nostaljik hayranlığı, yeninin karşısında büyülenmeyle kaynaştırdı.)*⁷

İşte Murathan Mungan'ın yaptığı tam da budur. Kuşkusuz *Şahmeran'ın Bacakları* taşıdığı kültür unsurları açısından Mungan'ın en zengin hikâyelerinden biridir. Masal, efsane ve halk hikâyesi motifleri zaten metnin -İlyas'ın hikâyesi dışında- bu türlerin karışımı olması nedeniyle doğal bir zenginlik gösteriyor. Kültür kareleri oluştururken bu unsurları tek tek ele aldık. Olay ve konuda fonksiyonel olanları ise şu şekilde inceleyebiliriz. **Cenk Hikâyeleri**'nin ilk hikâyesi *Şahmeran'ın Bacakları*, ilk bakışta *Şahmeran* ismiyle dikkati çekiyor. *Şahmeran*, başı insan, gövdesi yılan biçiminde mitolojik, bir yaratığın adıdır. *Şahmeran* yılanların hukumdarıdır. Gömülere bekçilik eder. Soluğu ve bakışıyla insanı öldüren insan ile yılan karışımı olan bu yaratığın kadın mı erkek mi olduğu rivayetlere göre değişiyor.⁸ *Binbir Gece Masalları*'nda yılanların melikesidir. *Camasbnâme*'de ise yılanların padişahıdır. Adı *Yemliha*'dır. bizim hikâyemizde yılanların padişahıdır. Halk arasında işlenen *Şahmeran* nakışlarında ise desenin yarısı yılan, yarısı kadındır.

⁵ Wolfgang, Welsch; "Modern Sanatın Ruhundan Postmodern Felsefenin Doğuşu", Çev: Gülniz Ersöz, Varlık, Kasım 1992, s. 2.

⁶ İhab Hassan: Amerika, Wisconsin Üniversitesi Öğretim Üyelerinden, son on yıldır yazın kuramı alanında özellikle postmodernist eğilimlerin incelenmesinde, büyük katkısı olmuş araştırmacılardan biridir.

⁷ İhab Hassan "Bugün Postmodern", Çev: Ayça Sabuncuoğlu, Varlık, Aralık, 1992, Sayı 1053, s. 6.

⁸ *Büyük Larousse Sözlük ve Ansiklopedisi*, Milliyet Gazetesi Yay., C. 21, s. 10451.

Şahmeran Anadolu'da çok tanınan efsanevi kimliği de olan bir masal kahramanıdır. Özellikle Doğu ve Güneydoğu illerimizde çok iyi bilinir. Hatta bu bölgelerde Şahmeran sureti çizmek bir zamanlar bir meslek koludur. Hikâyemizin kahramanı İlyas, Şahmerancı olmak için Mahir Ustaya çırak olur. İlyas Şahmeran'ın resmini daha önce babaannesinin evinde görmüştür.

(Babaannemin elini öpmeye gittiğimizde duvarda sûreti asılı olan o garip yaratığın adıymış Şahmeran. Her gittiğimizde görürdük onu. Güzel ve korkutucuydu... s. 16)

İlyas ile ustası arasında ise şu konuşmalar geçiyor:

(Hele düşünelim bir, nedir Şahmeran? Kimdir? Yuzyıllardır ne anlatır köy kahvelerinin kerpiç duvarlarından, cümle taşra illerinin kıraathanelerine uzanan görkemli ve gezgin sureti? Kirlent yüzlerinden, karyola eteklerine dek nakışlanan Şahmeran ne anlatır bu insanlara?)

Düşün ki, nice Şahmerancı vardır bu topraklar üzerinde yaşayan, her yıl yüzlerce Şahmeran sureti çizer, levhalar satarlar. Bunları alıp duvarlarına asan insanlar ne görürler bunlarda? Neyin anısını saklarlar duvarlarında?

Nedir Şahmeran Hikâyesi'nin bağrında sakladığı zehir? Bu zehir ki bin yıldır bir masal tadında ağızdan ağıza yayılıp duruyor. Yılanla, insanın dostluğu (ki buna, düşmanlığı da diyebiliriz) eskiye çok eskiye uzanır. Ta elmanın tarihine dayanır. s. 23)

Murathan Mungan bu satırlarla Şahmeran suretinin hâlâ köy kahvelerinde, evlerin duvarlarında asılış nedenini araştırıyor.

İlyas ile ustası arasında kültür hayatımızda hep varolmuş usta-çırak ilişkisi işleniyor.

(Mahallemizin çocukları bir yaşa geldiler mi, birinin yanına çırak verilirlerdi. Adettendi bu. Mahalledeki oyun arkadaşlarından biri eksildi mi, bir kaç gün sokağa çıkmadı mı, anlardık; birinin yanına çırak verilmiş...

Artık Demirciler çarşısı mı olur, Bakırcılar çarşısı mı olur? bilinmez. Hem sonra kilimciler vardı, halıcılar vardı, kunduracılar, fırıncılar, kuyumcular, saatçiler,... s. 13)

Camsap'ın babası Danyal, ölümsüzlük gizinin ardına düşer. Fakat ömrü boyunca bu yolda ilim yapsa da bütün arayışları boşa çıkar. Ölmeden önce hayatı boyunca edindiği bütün bilgileri yazdığı kitabını oğluna vermek üzere karısına bırakır. Tevrat'ta Daniel adına ayrılmış bir "Bab" vardır. Burda Daniel Yahuda'nın oğullarındandır. Bilge bir kişidir. Ona kavmi hakkında ilahi kaynaklarda bilgi verilmiştir.⁹ Ancak Camsap babasına hiç benzememektedir. Kitapla hiç ilgilenmez. Binbir Gece'de aynı kahramanın adı Hasib Kerimeddin'dir. Camashnâme'de ise Camash'dır.

*Ölümün sırrını çözmek, bilinen insanlık tarihinden beri destan ve efsanelere kaynak motif olmuştur. Gilgamiş Destanı'nda Gilgamiş, dostu Engidü'nün ölümüne çok üzülür ve ölümsüzlük iksirinin ardına düşer.*¹⁰

Camsap'ın arkadaşları onun bal payına sahip olmak için, bal çıkarmak için indiği kuyuda terk ederler. İslâm kıssalarında Hz. Yusuf'un kuyuya terkedildiğini hatırlıyoruz. *Kuyu* motifi masallarda olayı başlatan, kahramana farklı dünyaların kapısını açan bir motiftir. Camsap'a bal kuyusu, Şahmeran'ın dünyasını gösteriyor. Hikâyenin bundan sonraki kısmı yılanla insanın hesaplaşmasını anlatıyor.

Yılanla insan arasındaki düşmanlığı, mücadeleyi yazar; *Adem ile Havva kıssası*'na dayandırıyor.

("Yüce Rab, Âdem (A S)'a şöyle dedi:

- Yarab! bana onu Havva yedirdi.

Havva'da:

-Yarab bana onu yılan yedirdi! dedi.

⁹ Kitab-ı Mukaddes, Eski ve Yeni Ahil, Tevrat, Zebur ve İncil, Kitab-ı Mukaddes Şirketi, İst. 997, s. 855.

¹⁰ İsmet Zeki Eyyüboğlu; Tanrı Yaratan Toprak Anadolu, Der Yayınları, İst. 1990, s.113 - 275

.....

Sonra yılanı da:

- Ey yılan! dedi. Senin de ayaklarını kestim. Bundan sonra yüzü koyun yol alacak, yerde sürüne sürüne gideceksin. Âdem oğullarından da birisi sana raslarsa hemen seni öldürsün!)"¹¹

İnsan, ilk dönüklüğü Tanrı katında yılanın yardımıyla göstermişti. Yazara göre Şahmeran'ın kırk bacağında sürdürdüğü gerçeklerden biri de budur.

Yılan mitolojik değere de sahiptir. *Mitler* çeşitli kutsal, olağanüstü değerleri açıklarlar. Bunlar dünyayı kuran ve bugüne kadar getiren gerçek değerlerdir. Bu özelliğinden dolayı mitlere saygı gösterilir. Anadolu'da Şahmeran'ın suretinin duvarlara asılması belkide bu anlamı taşır.

Cennetten kovulan insan ölümlü olmayı da hak etmiştir. Oysa yılan derisini değiştirerek kendisini yenileyebilen bir yaratıktır. İnsan bu yüzden de yılanı düşmandır.

"Altay Yaratılış Mit'i"nde insanla yılanın düşmanlığının nedenleri şöyle açıklanıyor:

(... Erlik bir yere geldi. Burada insanlar yabani hayvanlar, kuşlar ve başka birçok canlı yaratıklar gördü ve: "Tanrı bunları nasıl yaratmış. Bunları ne ile besliyormuş" diye düşündü.

Burada bulunan insanlar bir ağacın meyvesiyle besleniyorlardı. Ağacın bir tarafındaki meyveyi yiyorlardı, diğer tarafındaki meyvelerden ağızlarına almıyorlardı.... Yılan ile köpeğe bu ağacın dalından yemek isteyenleri bırakma diye emretti.

... Bekçi yılan uyuyordu. Erlik onun ağızına girdi ve "Bu ağaca çık" dedi. Yılan ağaca çıktı, yasak meyveden yedi. Törüngey ile karısı ebe beraber geziyorlardı. Erlik onlara "Bu meyveden yiyiniz." dedi. Törüngey istemedi fakat karısı yedi... Meyveyi alıp kocasının ağızına sürdü. O anda

¹¹ Mehmet Faruk Gürtunca, *Peygamberler Tarihi*, Sağlam Kitapevi, İstanbul, 1977, s. 34.

ikisinin tüyleri dökülür. Ufandılar ağaçların altına saklandılar. Derken Tanrı geldi. Bütün ulus Tanrı'dan gizlendi. Tanrı haykırdı. "Törüngey Törüngey, Eje neredesiniz? Onlar; "Ağaç altındayız sana veremeyiz" dediler. Yılan köpek törüngey, Eje kabahati birbirlerine attılar.

Tanrı yılanı dedi; "Şimdi sen körmüs (şeytan) oldun. Kişiler sana düşman olsun, vursun öldürsün." ¹²

Yılan eskiden tıpta ilaç olarak kullanılmıştır. Amerikan Kızılderililerine göre yılanın vücudu yakılsa bile kalbi yanmazmış. Her zaman canlı kaldığı için, tıpta ve büyücülükte kullanmışlardır. ¹³

Hikâyemizin sonunda Şahmeran'ın eti padişaha ilaç olur. Yazarlık ise Murathan Mungan için bir tür ilaçtır.

Şahmeran insanoğlunun kendisi ve soyu için tehlikeli olduğunu anlatmak için Camsap'a Belkiya'nın hikâyesini anlatır. Amacı yeryüzüne geri dönmek isteyen Camsap'ı yanında alıkoymaktır. Bu bölümde dinler tarihinden, özellikle Tevrat'ta geçen isimler ve kıssalarla karşılaşıyoruz. Yuşa, Tevrat'ta Musa'dan sonra yerine geçen halifedir. ¹⁴

Yuşa adlı Yahudi bir hükümdar Tevrat'ta Musa'nın son peygamber olmadığını okur. Kendinde saklı olan Tevrat'ın bu bilgileri içeren sayfalarını koparır, hazine dairesinde saklar. Amacı kavmine bu bilginin ulaşmamasıdır. Çünkü kavmi için Yuşa tek ve mutlak bilginin sahibidir. Yazar bu durumu şöyle yorumluyor:

(Oysa bilgi de hava gibi, su gibi, güneş gibi bütün insanlığındır. Onu insanlardan esirgemeye kimsenin gücü yetmez. Yasaklar gerçeği yok etmez, yalnızca erteler. Kaldı ki gerçek, kendisine ihanet edenlerden öcünü bir gün mutlaka alır. s. 41)

¹² Prof. Dr. Bilge Seyidoğlu; *Mitoloji Üzerine Araştırmalar, Metinler ve Tahliller*, Erzurum, 1989, s. 218.

¹³ A.g.e., s. 57.

¹⁴ Gürtünca; A.g.e, s. 492.

Masalları ve Camasbnâme'de son Peygamber, Hz. Muhammed ismi doğrudan verilerek aranıyor. Yazar peygamber ismi vermiyor. *Abdal olmak*, bir amaç uğrunda uzun bir yolculuğa çıkmak, masal, efsane ve hikâyelerde yine kahramanın aksiyonunu sağlayan bir motiftir.

Belkiya bir deniz yolculuğuna çıkar. Vardığı *Uyku Adası*'nda, uykuya dalarken uyandığında adamlarının adadan ayrıldığını fark eder. *Uykuya dalmak* birçok masal ve hikâyede kahramanın uyandıktan sonra zor bir durumla karşılaşmasına neden olan bir motiftir. Şahmeran'ın ülkesine varan Belkiya, Şahmeran'dan yardım ister, tekrar yolculuğuna devam eder. Kendisiyle aynı amacı taşıyan Ukup adında bir bilginle karşılaşır. Ukup Hz. Süleyman'ın yüzük şeklindeki mührünü aramaktadır. Ancak bunun için *Yedi deryaları geçmek* gerekmektedir. *Suyu kaynatılıp tabanlara sürüldüğünde deniz üzerinde yürüten otun yerini de bilen Şahmeran'dır*. Böylece Belkiya söz verdiği halde Şahmeran'ın yerini gizli tutamaz. Şahmeran *sihirli otu* Ukup ve Belkiya'ya verir. Ukup'ın Binbir Gece'de ve Camasbnâme'de adı Affan'dır

Alıntılar Murathan Mungan'ın masalları yeniden ele alırken ne denli derinleştirdiğinin örnekleridir. Bu tavrı Mungan'da hep göreceğiz. *Bildiğimiz masalları yeniden güzelleştirerek, derinleştirerek, boyut kazandırarak günümüze taşıyor*. Yazara göre bilgi ve güç kötünün elinde zararlı bir silaha dönüşür. Ukup, gücü dünyayı ele geçirmek için kullanıyor, insanlığın hizmetine sunmuyor. Bilincin ve erdemin eksikliği, Ukup'ı kişisel tutkuları içerisinde yok ediyor.

Zamanı gelmeden bir bilgiye sahip olmak o bilgiyi şimdinin eksik koşullarında yanlış kullanmaya sevkeder.

Ukup ile Belkiya, Hz. Süleyman'ı Ağzı örümcek ağları ile kapatılmış bir mağarada bulurlar. Hz Muhammed'in düşmanlarından kaçarken böyle bir mağarada saklandığını hatırlıyoruz. Ukup, Mühr-ü Süleyman'ı almak için yaklaşır, Süleyman'ın tahtını koruyan canavar ortaya çıkar, Ukup'ı

ateşten soluğu ile öldürür. Mağara, soluğu ateş olan canavar, motifleri masal, efsane ve destanlarda sıkça gördüğümüz motiflerdendir. Türk destanlarında mağara motifi sığınma, saklanma ve türeme yeri olarak bilinir.¹⁵

Şahmeran Belkiya'nın Süleyman'ın adasından ayrıldıktan sonraki hayatını anlatmaya devam eder.

Belkiyâ tekrar yaşadığı şehir olan Kudüs'e döner. Bu bölümde şu motiflerle karşılaşırız. *İyi cinler ve devler* Belkiyâ'yı insanların yaşadığı sınıra giden yolun başında bırakıyorlar. Nihayet *Çin Seddi'*ne varıyor.

(Günler sonradır ki bir yaşlı ermişe rastladı... Ak saçlı, ak sakallı ak mintanlı ermiş.... Çin Seddi'ndeki tek kapıdır bu. yılın uçyüzaltmışdört günü kapalıdır. Yılda bir tek gün açılır. Baharın ilk günü Zülkarneyn gelir açar kapıyı, s. 66)

Zülkarney Nuh'un, Yunan soyundan gelen torunudur. Hayat çeşmesinin ölümsüzlük suyu akıttığını öğrenir. Halasının oğlu Elyase, (Hızır) ile çeşmeyi aramaya giderler. Hızır sola doğru kendisi ise sağa doğru yola koyulurlar. Elyase çeşmeyi bulur ve suyundan içerek ölümsüzlüğe kavuşur. Olağanüstü güçleri elde eder.¹⁶

Zülkarneyn Kur'an'da adı geçen, peygamber mi yoksa veli mi olduğu kesin olarak belirtilemeyen bir kıssanın kahramanıdır. Yecüc ve Mecüc kabilelerinin fesad çıkarmasını engellemek için kuzeydeki halkların isteği üzerine bir set yapar.¹⁷

Mungan'ın hikayesinde ise Çin Seddinin kapılarını açıyor. Zülkarneyn Kur'an'daki yardımcı fonksiyonuna devam ediyor.

Yaşlı ermiş kişi Belkiyâ ile baharı beklerken ona kendi macerasını anlatır. Onun aradığı ise *ab-ı hayattır*.

¹⁵ Bahattin Ögel; Türk Mitolojisi, Türk Tarih Kurumu Yay, Ank. 1971 s. 65-67

¹⁶ Yaşar Ahmet Ocak; İslam - Türk İnançlarında Hızır yahud Hızır – İlyas Kültü, Kültür Araştırmaları Enstitüsü Ank. 1990. s. 54 - 58

¹⁷ Kuran-ı Kerim El Kehf süresi;

Mungan'ın hikâyesinde ise Çin Seddinin kapılarını açıyor. Zulkarneyn Kuran'daki yardımcı fonksiyonuna devam ediyor.

Yaşlı ermiş kişi Belkiyâ ile baharı beklerken ona kendi macerasını anlatır. Onun aradığı ise *ab-ı hayattır*.

Böylece *Hızır İlyas* *ofsanesine* de bu bölümde gönderme yapılıyor. Şahmeran Belkiyâ'nın Hikâyesini bitiriyor. Camsap'ın dönüş umudunu ertelemek için Cihanşah'ın Hikâyesi'ni anlatmaya başlıyor.

Cihanşah'ın Hikâyesinde de doğal olarak şu motiflerle karşılaşyoruz. Belkiya Çin Seddi'ni aştıktan sonra beyaz mermerden bir yapıyı bekleyen genç bir adamla karşılaşır. Bu genç Cihanşah'tır. Cihanşah Belkiya'yı misafir ederken başından geçenleri anlatır.

Şahmeran'ın bacakları bize Seyfûlmülûk Hikâyesi'ni hatırlatıyor. Belkiya ile Ukap'ın macerasında geçen Hz. Süleyman'ın yüzüğü motifini bu hikâyede de görüyoruz. Ayrıca Mısır sultanın oğlu Seyfulmulûk'un sevgilisi Bediul Cemal'i bulmak için çıktığı yolculukla Cihanşah'ın yolculuğu benzerlik gösteriyor. Seyfûlmülûk'de maymunlar adasına bir deniz yolculuğu sonunda düşer. Maymunlara hükümdar olur. Onlardan kurtulmak için dev karıncalarla savaşır. Daha önce babasının hediye etmiş olduğu parmağındaki Süleyman'ın yüzüğü sayesinde bir devden Melikeyi kurtarır.¹⁸

Cihanşah'ın babası Şah Tahmur ve ülkesi ise Gulistan'dır. Bu yarı belirgin mekân ismi Ukap ve Belkiyâ'nın mekânları olan, Beyrut ve Kudüs'ten daha az belirgindir. Ancak, bir masal mekânından çok bir hikâye mekânıdır. *Tek Çocuk* olan Cihanşah vezir Haccac'ın attığı Remil (kum falı) sayesinde babasının Horasın padişahının kızıyla evlenmesiyle dünyaya geliyor. Onun da bir çok masal ve hikâye kahramanı gibi *av merakı* vardır. Çıktığı yolculuktan geri dönmez. *Deniz fırtınası* Cihanşah'ın

¹⁸ Daha Geniş Bilgi için Bkz. Prof. Dr. Bilge Seyyidoğlu – Yrd. Doç.Dr. Orhan Yavuz; Güçlükten Kolaylığa Kederden Sevince (El – Ferec Ba'de- ş- şidde) Kültür Bakanlığı Yayınları Halk Edebiyatı Dizisi: 35. Ankara 1990.

gemisini *bilinmez bir adaya sürükler*. Adada mermer bir kalenin içinde bir yazıtta karşılaşırlar. Bu yazıtta geldikleri ülkenin *maymunlar ülkesi* olduğu ve burdan kurtuluşun ise zor olduğu yazılıdır.

(... *Buradan savuşmayı hiç düşünme, çünkü; Güneye inersen Gulyabaniler ülkesine rastlarsın... Doğuya gidersen ateşin ve alevin öfkesiyle karşılaşırsın... Kuzeye çıkarsan karıncalar ülkesiyle karşılaşırsın... Köpek büyüklüğündedirler... Batıya giderken yedi denizler ardına düşersin ki, bu yol ölümün yoludur. Sağ çıkan görülmemiştir. s. 73)*

Ancak Cihanşah kendi aralarındaki kavgalar yüzünden bir türlü yönetici seçemeyen maymunlara hükümdar olur. Cihanşah bütün masal kahramanları gibi olmayacak şeyi başarır ve bütün zorlukları yener. Musa kavminin yaşadığı Nehveran şehrine gelir. Tellal'ın çağırdığı işi kabul eder. Yahudi tüccarla birlikte bir dağın tepesindeki değerli taşları almak üzere yola koyulur. Yahudi ve Cihanşah'ı dağdan indirmez. Yazar burada Yahudinin eylemiyle insanoğlu güvenilmezdir temasını işliyor. Cihanşah çıkışı yolu ararken beyaz mermerden bir saray görür. Yaşlı ermiş kişi Şah Mürg'dür ve geldiği yer ise kuşların tekkesidir. Birgün Şah Mürg;

(*"Ben kuşların toplantısına gidiyorum."* dedi. Beni yalnız bıraktı. Canımın sıkılmaması için de bir deste anahtar verdi, elime. Sarayın kırk odasının anahtarıydı bunlar. *"Bütün odaları teker teker gez, eğlen, yemene içmene bak."* dedi. Şah Mürg. *"Ama demir kapılı kırkıncı odayı sakırı açma!"*... s. 78)

Kırkıncı oda yasağı motifi kahramanın başından geçecek zorlu maceranın başlangıcıdır tıpkı *kuyu, yolculuk* ve *av (geyik avı)* motifleri gibi. Yazar kırkıncı oda yasağıyla insanı yasağa ve gize karşı olan meyilimini vurgulamaya çalışıyor.

... *Bunlar peri padişahının kızlarıymış. En küçüğünün adı Gevherengin Kaf Dağı'nın ardındaymış ülkesi. Yılda bir kez gelir, bu havuzda yıkanır giderlermiş. s. 79)*

(*Ve o gün geldi... Gümleğini sakladım... Gevherengin'in bana kaldı... Şah Mürg nikâhımızı kıldı kuşlar tekkesinde. Sonra birlikte yola koyulduk. Gülistan ülkesine... s. 80*)

İki sevgili birlikte bir süre yaşarlar. Ancak Gevherengin'in açıkta kalan gümleğini kaptığı gibi ülkesine geri döner. Binbir Gece Masalları'nda Gevherengin ailesine olan özlemini gidermek için gider. Camasbnâme'de ise Cihanşahı terk eder. Murathan Mungan ise bu davranışı şu şekilde yorumlar.

(*"Ey Cihanşah! Bir hileyle beni kendi cinsimden, kendi yurdumdan kendi soyumdan ayırdın! Evet, beni sevdin, biliyorum. Kendi sevgin herşeye yeter sandın. Ben de sevdim seni evet, inkâr etmiyorum. Ama ben seni severken koşullarımız eşit değildi. Bana seni sevmekten başka hiçbir şans tanımadın.*

Sevgim konusunda kendim karar vermedim. Şimdi bir başıma yeniden düşüneceğim. Seni sevip sevmediğimi ve başka şeyleri... Eğer gerçekten seviyorsan beni ardım sıra gelirsın. Burası senin ülken, sen kendi insanların arasında, burada mutlu olursun elbet, ya ben ne yaparım?... Sevmek kolay değildir Cihanşah, sevmek emek ister. Ben şimdi ülkeme, baba ocağıma dönüyorum. Yurdumun adı Kevherengin'dir. Seni bekleyeceğim." s. 81)

Cihanşah Gevherengin'in ardına düşer. Zümrüd-ü Anka'nın yardımıyla Kaf Dağı'nı aşar. Bütün zorlukların üstesinden gelir. Sevgilisini bu kez onunda isteğiyle alarak Gülistan'a dönmek üzere yola çıkar. Ancak yolda bir pars sürüsüyle karşılaşır -

Gevherengin ölür. Binbir Gece'de Gevherengin suda yıkanırken bir akrep tarafından zehirlenerek¹⁹, Camasbnâme'de ise yine bir gölde yüzerken bir kurt tarafından öldürülür.²⁰

¹⁹ Karadağ; A.g.c, s. 940.

²⁰ Olgun; A.g.e, s. 103

Cihanşah şimdi Belkiya ile kıyısında başından geçenleri anlattığı anıtı Gevherengin için yaptırmıştır. Ülkesine bir daha geri dönmez. Sevgilisinin mezarını bekler.

Cihanşah *kırkinci oda yasağını* çiğnemiş, mutsuz sona ermiştir, bütün masallarının aksine. Yazar sonucu günümüze taşıyor. Yasakları çiğnemenin sonuçlarını, masallardaki gibi affetmiyor.

Belkiyâ bu hikâyeyi dinledikten sonra yoluna devam eder. Cennete benzeyen bir bahçede *Tavus-u Âzam*'la karşılaşır. Yezidilik inancına göre; Tavus'u Âzam, Tanrı'ya karşı çıktığı için Cezalandırılarak Cehenneme atılır. Binlerce yıl ağlar ve nihayet göz yaşları Cehennem ateşini söndürür. Tanrı onu bağışlar ve tekrar iyilik meleği olarak yeryüzüne gönderir. Diğer dinlerde ise Tavus-u Âzam affedilmez, Cehennem de kalır.²¹

Tavus-u Âzam, Belkiyâ'ya cennetten nasıl kovulduğunu anlatır ve ona *Hızır*'ın yardımıyla ülkesine dönebileceğini söyler. Belkiyâ Hızır'ın yardımıyla ülkesine döner.

Şahmeran bu hikâyeden sonra Camsap'ın ülkesine geri dönmesine izin verir.

("Biliyorum gideceksin, seni daha fazla burada tutamam artık. Yalnız senden bir dileğim var. Yurduna döndükten sonra hiç hamama gitmeyeceksin... Şahmeran'ı gören insanoğlu eğer hamama giderse, belinden aşağısı pul pul olur, gizini ele verir". s. 87).

Camsap yeryüzüne geri döner. Günlerden birgün padişah hasta olur. Padişah'ın hastalığına çare olsun diye bütün ülke günlerce hamama taşınır. Birgün Camsap'a da sıra gelir. Camsap, veziri olarak Şahmeran'ın ülkesine gitmek zorunda kalır. Camsap da sır saklayamamıştır. İhanet etmek zorunda kalmıştır. Padişah Şahmeran'ın etiyile iyileşir. Bütün zorbalığı, kötülüğü yapan vezir ise içtiği etin suyuyla zehirlenir. Camsap

²¹ Erol Sevor: Yezidilik ve Yezidilerin Kökeni, Borfin Yayınları İst. 1993. s. 17, 54 - 57

ülkesini terkeder abdal olur. Ülkesinde ilk yıkandığı hamamda boğulduğu rivayetleri dolaşır.

Metnin başında da belirttiğimiz gibi yazar şu mesajları vermek istiyor. Hiçbir ihanet cezasız kalmıyor ve sır tekrar onu söyleyen ve saklayanın ölümüne neden oluyor.

Mungan'ın yeniden yazdığı Şahmeran'ın Masalı'nın sonu mutsuzlukla bitiyor. Oysa masal türünün bir özelliği olayların mutlu sonla noktalanmasıdır. Binbir Gece Masalları'ndaki kahraman padişah iyileştikten sonra ödüllendiriliyor. Çocukken babasının kendisine bıraktığı kitaba sahip çıkıyor, bu kitap sayesinde ilim sahibi oluyor.

İlyas'ın ustası Şahmeran'ın hikâyesini bitirir. İlyas artık Şahmeran suretini çizmekte ustalaşmıştır. Kazandığı yatılı okula gitmek üzere evinden ayrılır. Yıllar sonra bir yazar olarak döndüğünde ustasını anar ve kendisine anlattığı masalı yeniden yazmaya karar verir.

Ustanın amacı masal anlatarak hem İlyas'ın sıkılmaması, hem de Şahmeran sûretini çizmek yolunda başarılı olmasını sağlamaktır. Bu rolüyle usta, Binbir Gece Masallarındaki Şehrazad'ın görevine benzer bir rol üstleniyor. Bu masaldaki olay şöyledir: İran Şahı Şehriyar Şahı Şehriyâr karısının kendisini aldattığına inandığı için onu boğdurtur. Bu olaydan sonra ise bütün kadınlara düşman olur. Her akşam yeni bir eş almaya ertesi gün onu da öldürmeye karar verir. Sıra vezirin kızı Şehrazâd'a gelince, o, dadısının öğrettiği masalı gece anlatmaya başlar. Şah masalın sonunu merak ettiği için ilk gece gelini öldürmekten vazgeçer. İçice geçen masalların sonu gelmez. Binbirinci geceye gelindiğinde, şah karısının zekâsını takdir eder, bağlılığına inanır, onu öldürmekten ise vazgeçer.

İlyas'ın ustası da Şehrazâd gibi amacında başarılı olur.

İlyas Şahmeran suretleri çizerek gerçek hayatla tanışırken hayat tecrübelerini yazar olarak anlatma yolunu seçer. Yazarlık bir tür insan

İlyas Şahmeran suretleri çizerek gerçek hayatla tanışırken hayal tecrübelerini yazar olarak anlatma yolunu seçer. Yazarlık bir tür insan gerçeğinin suretini, suretlerini²² çizmektir. Murathan Mungan Şahmeran'ın Camsap'ın masalından kendi kişisel masalını da yaratıyor, paralellikler kuruyor, yazarlık serüvenini bize böylece açıklamış oluyor. Hikâyesinin son sayfasında Şahmeran'ın Bacakları'nı yazış sebebini şöyle açıklıyor:

(Aradan yıllar geçmiş, yetenekli genç bir yazar olarak tanınmıştım. İlk kitabımın çıktığı sıralar yeniden o küçük taşra kentine, o doğduğum, büyüdüğüm yere gitmiş, ona ilk kitabımdan sunmak istemişim. Gecikmiş gönül borcuydu bu. Oysa ustam ölmüştü, yetişememişim... Sana ihanet etmedim ustam" diyecektim. "İnan bu yaptığım da bir Şahmerancılıktır... s.96)

Murathan Mungan, Şahmeran'ın Bacakları ile ilgili farklı bir yazısında şunları söylüyor:

(Şahmeran'ın suretini ilk kez ilkokul çağındayken bir arkadaşımın evinin duvarında gördüm... Eski bir Mardin eviydi. Şahmeran motifi ve acıklı öyküsü, insan başlı, yılan gövdeli ikili kimliği, acıkırmızı pullarla örtülü bedeni, beni görsel ve duygusal olarak etkilemiş. hatta büyülemiş olmakla birlikte; onu dinsel bir hurafe olarak düşünmek kolayıma gelmiş, onunla aramda nedenini bilemediğim gizli bağlar kurmuş, çekimine kapılmış, ama gene de, onu ve etkisini benden uzak tutmaya çalışmışım. Oysa ne kadar uzak tutabilirdim ki kendimden, aynı havayı soluduğum, aynı coğrafyayı, aynı iklimi yaşadığım bu masaldan...)²³

Murathan Mungan, eşcinsel kimliğiyle Şahmeran arasında gizli benzerlikler de kurar. Masalda aslında yazarı temsil eden İlyas, bu tespitimizi doğruluyor.

²² Suret çizmek: Resmini çizmek, kopyasını çıkarmak.

²³ Murathan Mungan, *Mungan'95, "Yol İşaretleri"*, Metis Yayınları, İstanbul, Şubat 1996, s. s.28-29.

Sonra çok sonra düşündüm ki bilmeden de olsa çizdiğim Şahmeran doğrudur. Çünkü Şahmeran'da tutsak değil miydi? Var oluşunun ayrıksı kimliğine tutsak edilmişti bir kez. O görkemli, o kutsal, o güzel varlığı ne insanların, ne de yılanların dünyalarında tam olarak yer bulamamış, arafta kalmış, kendi cehenneminde sessiz ve yalnız bekleyip duruyordu... s. 38-39)

Böylece hikâyenin yazılış amacı farklı bir boyut daha kazanıyor. Şahmeran'ın Bacakları'nda kahramanlar masalın tek boyutlu kahramanlarından ayrılarak, modern hikâye, roman kahramanlarına dönüşüyor. Günümüz insanının dramı, çelişkileri, yazarın doğrudan müdahalesiyle veriliyor. Düşünceler ve duygular yeni bir boyut kazanıyor. Bunu şu alıntılarla gösterebiliriz:

(... Camsap'la arkadaşlarının günleri neşe içinde, kaygısız geçiyordu. İşlerini bir oyuna dönüştürmüşlerdi. Odunculuk, onlar için neşeli bir yolculuktan başka birşey değildi. Her şeyi bir oyun gibi yaşayacak çağlarındaydılar, yaşamın temel sorunlarıyla yüzleşmemişlerdi daha; bir seçimin, bir sorunun kavrayıcı bir acının varlığından habersiz, düpedüz yaşıyor ve tüm yaşamın böyle sürgit geçeceğini sanıyorlardı. Toyluğun coşkusu gözlerini bağlamıştı. Dünya ve yaşam hakkında temel bilgilerden yoksundular, kendilerini de, insanları da tanımıyorlardı henüz. Kendi güçlerini ölçmemiş, sınırlarını yoklamamışlardı; kendilerini ve başkalarını sınamamışlardı. Tüm yaşam onlar için başıboş bir serüvendi ve öyle yaşıyorlardı. Sağlıklı, gürbüz, canlı, neşeli ve yaşam doluydular. İhaneti öğrenmemişlerdi daha... s. 27)

(... Düşündüm: Belkiyâ düpedüz bir insan değil, bir gerçeğin ardından koşuyor. Bir düşüncenin, bir inancın bir insanın... Böyle biri, bir gizi korumak pahasına ölmeyi göze alabilir. Bir gizi korumasını, saklamasını bilir. Canına sahip çıktığı kadar sözüne de sahip çıkabilir. Bir gizin, bir davanın önemini, kutsallığını kavrar..." s.44)

"... Güce susamış biriydi Ukap. Bütün güce susamışlar gibi umarsız ve zavallıydı, ezik bir yaşam sürmüş, insanlar tarafından sevilmemişti. Hayata karşı sınırsız bir öfke ve nefret duyuyordu. Çok şey biliyordu, çok şey okumuştı. s. 44)

Şahmeran'ın Bacakları'nda Murathan Mungan'ın temel izleklerini bulmak mümkündür.

İlyas ile ustası arasında *baba-oğul*, usta - çırak Şahmeran'la Camsap, Belkiyâ, Camsap arasında *iharet – Dostluk*, Cihanşah ile Gevherengin arasında *aşk ve güzellik*, Gevherengin, Şahmeran, Danyal, Yuşa arasında ölüm izleklerini gösterebiliriz.

Bu konuda Mungan şunları söylüyor:

(Yazarlık serüvenimde dünü, bugünü, yarını birlikte kavramanın "bütüncül" bakışını kurmaya çalışıyorum. İnsanlar arasındaki en temel en evrensel çatışmaların değişik tarihsel evrelerdeki konumlarını deşmeye çalışıyorum. Tarihte tekerrür ettiğini sandığımız şey nedir? Tarihin dili nerede sürçüyor? Yeni maskeler eski oyunlar mı?)²⁴

s.28-29.

²⁴ Murathan Mungan, "Yaşam, Ölüm ve Kum Saati", Nokta Dergisi, 6-12 Ağustos, s. 15.

Hikâyede Geçen Kültür Unsurları

Masal	Efsane	Halk hikâyesi	Formülistik sayılar
*Şahmeran	*Şahmeran	*Çocuksuzluk	*Kırk
*Şehrazad	*Ölümsüzlük sırrının peşine düşmek	*Ava çıkmak	*Yedi
*Gizli oda (Kırkıncı oda)	*Deniz üzerinde yürümeyi sağlayan ot, gençlik otu.	*Şifalı otlardan yararlı merhemler yapmak	*Üç
*Gemi yolculuğuna çıkmak		*Aldı sözü	*Bin
*Büyülü yüzük	*Şahmeran'ın etkinin bazı hastalıkları iyileştirmesi.	*Ermiş kişi	
*Kaf dağı		*Fal açmak, remil atmak	
*Çocuksuzluk		*Bir görüşte aşık olmak	
*Ava çıkmak			
*Karıncalar, gulyabani, maymunlar ülkesi			
*Şah Mürg			
*Gömlek değiştirmek (Farklı yaratığa dönüşmek)			
*Zümrüd-ü Anka			
*Ermiş kişi			
*Denizde, fırtına			

Topluluklar ve meslek	El Sanatları ve zanaatlar	Yer	Dinsel inanışlar
*Demirciler *Bakırcılar *Kuyumcular *Kunduracılar *Saatciler *Terziler, *GöMLEKÇİLER *Odunculuk *Balcılık *Cariyelik	*Şahmerancılık *Çıraklık *Gergef kurmak *Boya karmak *Kırlent yüzleri, karyola etekleri işlemek	*Kudüs *Şam *Horasan *Beyrut *Gülistan *Nehveran *Çin seddi civarları *Ada *Demirciler, bakırcılar çarşısı *Kahvehane	*Zülkarneyn *Tevrat *Hz. Musa *Hızır Tavus-u Azam

Geleneksel inanışlar	Tasavvuf	Hayvanlar	Haberciler
*İnsan bilmediği şey ye el uzatmamalı *Geyik avlayanın lanetlenmesi *Oğulun babayı, ustayı izlemesi	*Tekke	*Beyaz küheylan *Yılan *Ejder *Geyik *Maymun *Karıncı *Deve *Güvercin *Pars	*Çığırkan (Tella)

Halk hekimliği ve bilimi	Atasözü ve deyimler	Değerli Taşlar, madenler
*Remil ilmi *Şifalı otlardan yararlı bilgiler yapmak	*Tacını tahtını bırakmak *Bana dokunmayan yılan bin yaşasın *El-etek öpmek *Evvel zaman içinde... *Aldı sözü....	*Şimşirek taşı *Bakır *Mermer *Gümüş *Demir

2.1.2. ÖKKEŞ İLE CENGAVER

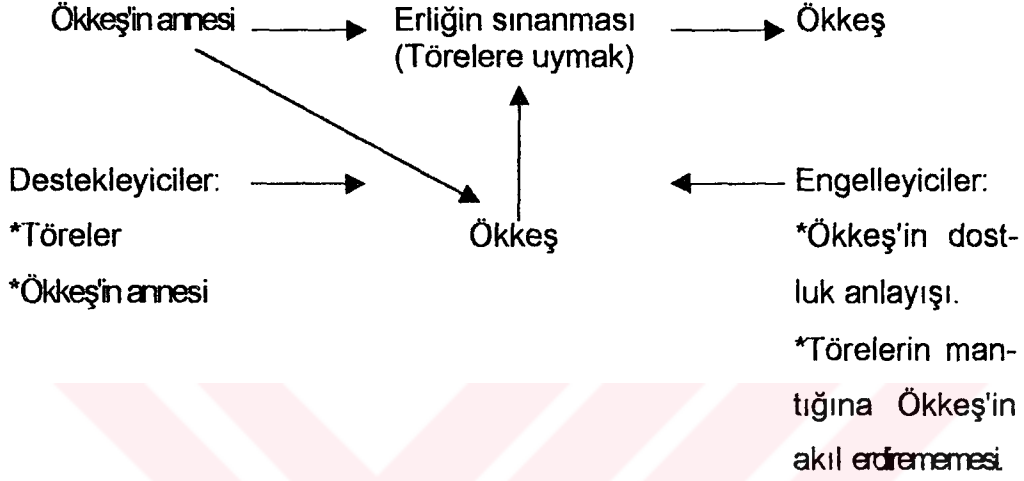
Hikâyenin epizotları:

- 1- Obada onbeş yaşına gelmiş her erkek çocuğa "*erliği sinama*" töreni düzenlenir. (İki erkek çocuk obanın dedesinin önderliğinde sınırları belirlenmiş bir yere bırakılır. Gençlerden biri saklanır. Diğeri onu bu sınırlar içerisinde bulur, bir ağaca bağlar ve döverse "*er olmuş*" sayılır. İkinci gün aynı geleneği diğeri yerine getirmeye çalışır. Başarısız olan "*eksik oğul*" olarak kalır.)
- 2- Bir önceki gün Cengaver'in erliği sınanmıştır ve Cengaver başarılı olmuştur.
- 3- Sıra Ökkeş'indir. Ancak Ökkeş bu geleneğin Cengaver'le olan dostluklarına zarar getireceğine inandığı için, törene katılmak konusunda kararsızdır. Annesiyle tartışır. Annesine "*eksik oğul anası*" denmesin diye törene katılmak zorunda olduğu sonucuna varır.
- 4- Ertesi gün obanın dedesi Ökkeş ile Cengaver'i törenin yeri olan Çiftekoyuklar'a götürür. Cengaver ile Ökkeş töre gereği dedenin ellerinden öper ve gözden kaybolurlar.
- 5- Ökkeş istemeye istemeye Cengaver'i aramaya başlar. Ancak daha önce gezdikleri dolaştıkları, oynadıkları yerlere hiç uğramaz. Ökkeş'e göre oralara gitmek dostluklarına ihanet etmek demektir.
- 6- Akşama doğru Ökkeş, Cengaver'i bulamadan törenin başlama yerine geri döner. Cengaver'i, hiç ayrılmamış, saklanmamış halde, törenin başladığı yerde, bulur.

Hikâyeyi kesitlere ayıralım:

I. Kesit

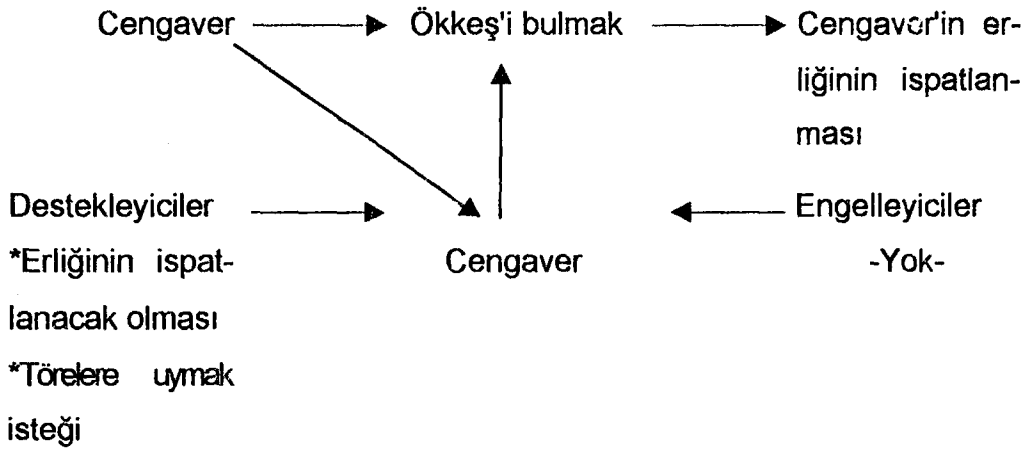
Annesi, Ökkeş'i törelere uymak için ikna etmeye çalışmaktadır. Töre gereği onbeş yaşına gelmiş her erkek çocuğun erliğı denenir. Ancak Ökkeş, törenin Cengaver'le olan dostluklarını bozacağına inanmaktadır.



Ai: [Ö₁ → (Ö₂VN)]

I. Ara Kesit

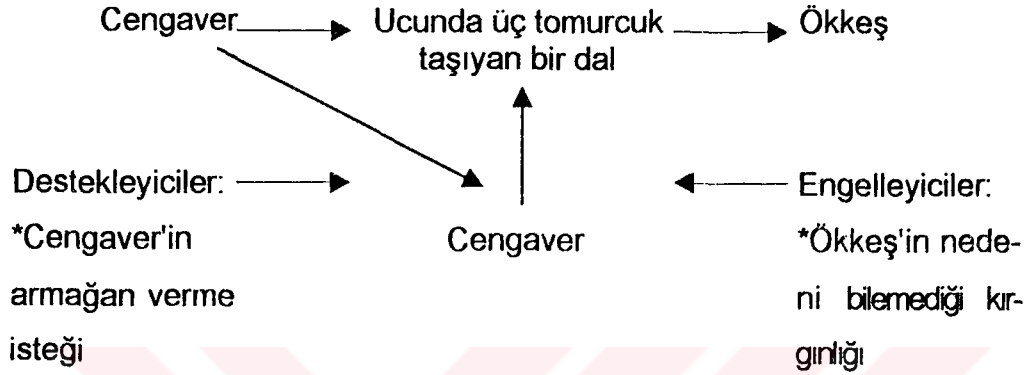
Daha önce töre gereği Cengaver Ökkeş'i bulmuş, ağaca bağlamış ve dövmüştür.



Ai: [Ö₁ → (Ö₂ΛN)]

II. Ara Kesit

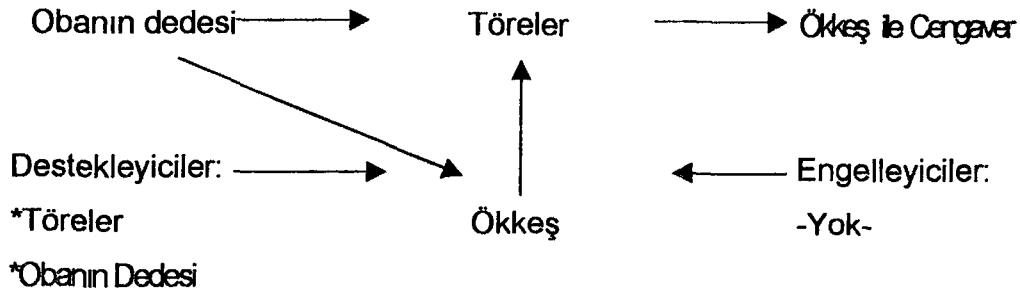
Cengaver ile Ökkeş dostlukları süresince yalnızca bir kez birbirlerine kırılmışlardır. Cengaver, bir ağaçtan, ucunda üç tane tomurcuk bulunan bir dalı koparıp Ökkeş'e verir. Ökkeş nedenini bilmediği bir kırgınlıkla aldığı dalı ırmağa atar. Ancak sonradan kırkınlıkları geçer, dostlukları devam eder.



Ai:[Ö₁ → (Ö₂VN)]

II. Kesit

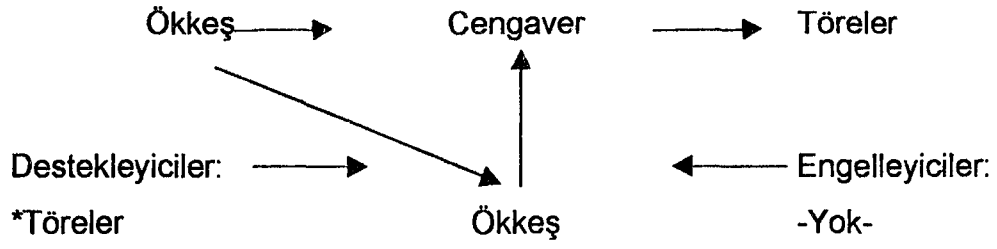
Obanın dedesi Cengaver ile Ökkeş'i bir ikinci kez çifte koyuklara götürür. Erliğinin sınanma sırası Ökkeş'indir. ikisini de aynı noktada bırakır ve geri döner.



Ai:[Ö₁ → (Ö₂ΛN)]

III. Kesit

Ökkeş Cengaver'i uzun süre arar. Güneş batmak üzereyken nihayet bulur. Daha önce kendisini bağlayıp dövdüğü kayın ağacına sırtını vermiş, onu beklemektedir.



*Töreler

*Cengaver'inde
daha önce dost-
luklarına rağmen
Ökkeş'i bulup döv-
mesi

*Amenin Ökkeş'in
erliğinin sınan-
masını çok iste-
mesi.

$$A_i: [\ddot{O}_1 \longrightarrow (\ddot{O}_2 \wedge N)]$$

Kesitlerde ortaya çıkan karşılıkları semiotiqué caré üzerinde gösterelim.

Ökkeş ile Cengaver açısından

*Dostluğu bozmak

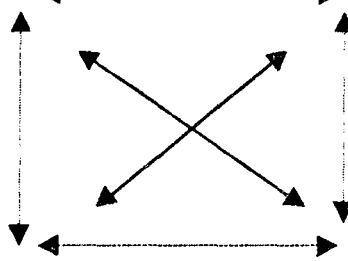
*Dostluğu korumak

*İhanet etmek

*İhanet etmemek

Törelere uymak

Törelere uymamak



"Erliği sınama"

"Erliği sınama" töresini

*Aile şerefini korumak

yerine getirmemek

*Atanın dedenin izinde yürümek

*Aile şerefini korumamak

*Erkek olmak

*Dedeye ataya karşı gelmek

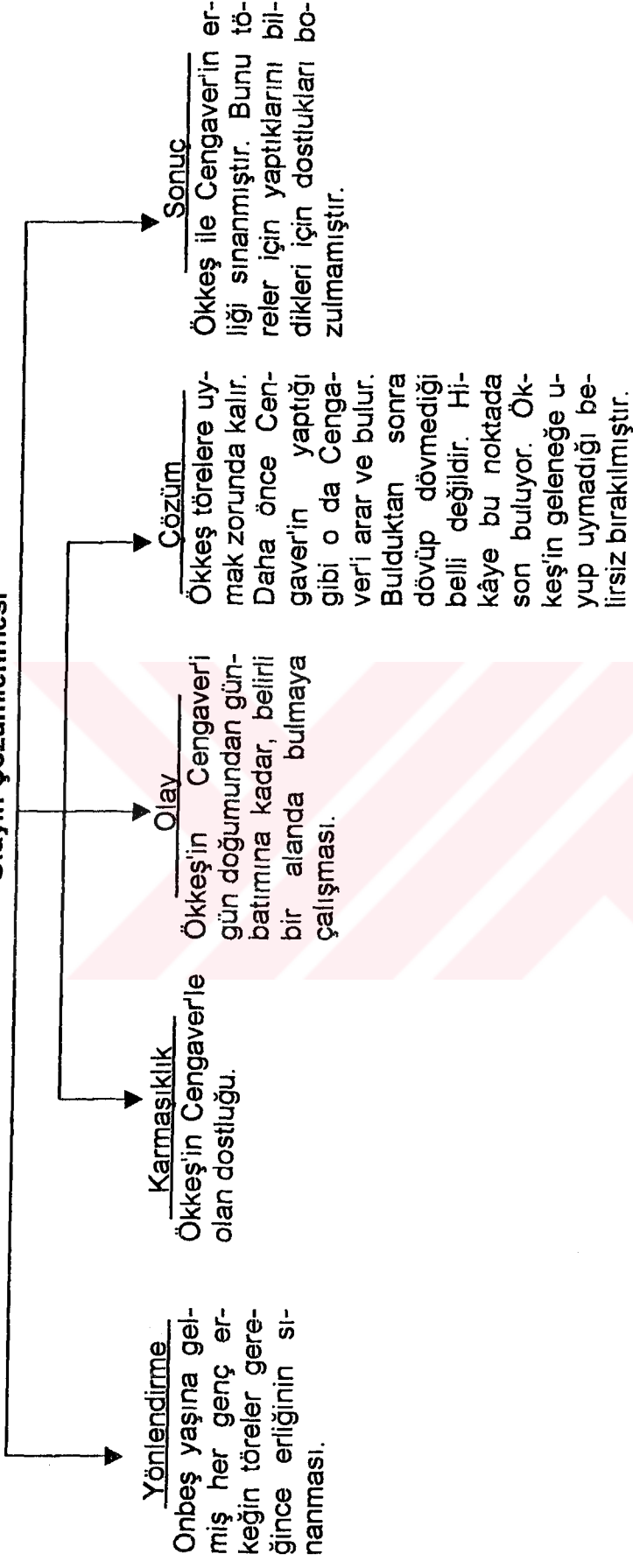
*Erkek sayılmamak



Obalı açısından

Kesitler	Kişiler	Zaman	Mekân
1. Kesit	Ökkeş, Annesi	Akşamın geç saatleri	Ökkeş'in evi, oda
1. Ara kesit	Ökkeş, Cengaver	Birgün önce	Orman, kayın ağacının dibi
2. Ara kesit	" "	Birgün.....	Irmağın kıyısı
2. Kesit	Dedenin Obası, Ökkeş, Cengaver	Ertesi gün	Orman, çifte koyuklar
3. Kesit	Ökkeş	Aynı gün, akşam üstü	Çifte koyuklar

Olayın Çözümlemesi



Hikâyenin Kültür Yapısı

Ökkeş ile Cengaver'in Hikâyesi, Doğu Akdeniz'de geçiyor. İlk kez Mungan'ın bu hikâyesinde masal veya halk hikâyesindeki mekânlardan farklı olarak daha gerçek mekânla karşı karşıyayız.

Ökkeş ile Cengaver'in yaşadıkları daha çok bir hikâye malzemesi iken Murathan Mungan çok sevdiği *masal* sözcüğünü yine tekrarlıyor.

(Buğu ile ışık, sabah ile güneş, sevdâ ile öfke, Ökkeş ile Cengaver başlıyordu bir masala... Herşey bir masal gibiydi o zamanlar. Hayat bir masal tadı taşıyordu s. 94).

("... Sonra kaç yaz geçti üzerinden? Kaç yıl? Hiçbiri yitirdiğimiz hiçbir şeyi geri getirmeli. Şimdi yitik güzellikler ve onulmaz Çağsama içerisinde o dağbaşını anıyorum. Seni kayın ağaçlarını. Bir masal gibi.. s. 98-99)

Yukardaki paragraftan hareketle hikâyedeki olayın anlatıcının geçmişiyile ilgili olduğunu söyleyebiliriz. Anlatıcı Ökkeş'tir. Anlattığı *Ökkeş ile Cengaver Hikâyesi* geçmişinin anı biçiminde, yeniden kurgulanmasından ibarettir.

Hikâye köy kültürünü, giyim kuşam ve ev eşyası ve kalıplaşmış sözler ile işlemektedir.

(... "Biliyorsun sabaha gücünü devşirmen gerek.." s. 99... "Bileğin yoldaşı düşmanlıkla sınanır oğul"... "Eksik oğul anası etme beni... "Kurbanım oğul"...

Ökkeş'in annesi erliğin sınanması geleneğinin mantığını benzer geleneklerimizle karşılaştırır.

("Bunca yıllık yoldaşsınız hiç mi kavga etmediniz Cengaver'le? Hiç mi güreş tutmadınız? Var bunu da bir güreş belle, bir oyun bil."

... Belle ki bir ikinci sünnettir bu. s. 100, 101).

Ökkeş'in annesi ormanın cümle otlarından yapılmış merhemle oğlunun Cengâver'le birgün önceki kavgasından kalma yaralarına sürer. Otlardan yapılan merhemle tedavi özellikle halk hikâyelerimizde sıkça rastladığımız bir halk hekimliği motifidir. Dede Korkut Hikayeleri'nde Boğaç Han'ın annesi, dağ çiçeği ve sütünden yaptığı merhemle oğlunu iyileştirir.¹

Anne oğlunun başarılı olması için Cengâver'i ve oğlu Ökkeş'i özellikle halk kültürümüzde sıkça kullanılan sıfatlarda tanımlar.

("Ayakların bir karaca ayağı, yumrukların bir alıcı kuş olmalı." s. 101". Her yeri karış karış aramalısın. Keklik avına benzemez bir avdır bu. ...Cengâver bir gönül kuşuydu şimdi... Sen bir gönül kuşu, ben menzilini yitirmiş kanlı bir ok... s. 113-119)

Murathan Mungan'ın asıl amacı ise, geleneklerin katılığına acımasızlığını, toplum ile bireyin çatışmasını, Ökkeş ile Cengaver'in hikâyesinde anlatmaktır.

Hikâyede olay şöyle başlıyor: İki iyi dost, iyi arkadaş, onbeş yaşlarına geldiklerinde, karşı karşıya gelmek zorunda kalırlar. Geleneğe göre onbeş yaşına gelen her erkek çocuk, sınırları belirlenmiş bir alanda arkadaşını bulacak, ağaca bağlayıp dövecektir. İkinci gün aynı yolu ikinci kişi deneyecek, başarılı olursa erliği sınanmış olacaktır. Yani bir tür *ergenlikten erkekliğe geçiş töreni, ritüelidir*. İki dostu karşı karşıya getiren bu gelenek önce Cengaver tarafından yerine getirilir. Hikâyenin baş kahramanı ve aynı zamanda anlatıcısı, Ökkeş bu geleneği yerine getirme taraftarı değildir.

Boğaç Han tıpkı Cengaver gibi *erliği sınama* döneminden geçer. Ancak, bir boğayı yendikten sonra yetişkin insan sayılır ve Dede Korkut tarafından Boğaç Han ismi verilir. Boğaç Han'ın Ökkeş'ten farkı arkadaşıyla değil, bir doğa gücüyle savaşmasıdır.²

¹ Orhan Şaik Gökyay; Dede Korkut Hikayeleri, Kültür Bakanlığı Yay, İst. 1978, s.15

² A.g.e, s 7

Törenin mantığı, kişiyi hayata hazırlamaktır. Ancak bu mantıkla Ökkeş'in mantığı çelişmektedir.

(Yastığı, yatağı, yaraları bir cehennemdi. Bir yanlış vardı? Bir yanlışlık? Onu arıyordu. Cengaver'i değil, bu yanlış avlamak istiyordu. Akli, bilgisi, görgüsü yetmiyordu ne avına, ne avcılığına; bir tek yüreği vardı kendinden yana, yalnızdı.

Ne güreş belleye bilirdi bu töreni, ne bir oyun. Pehlivanlık da değildi bu. Cirit atmaya da benzemiyordu. Bir hayınlık vardı bu işte, bir kalleşlik.

Bu oyunun sırtında bir hançer vardı.

Sevgiyi, dostluğu, arkadaşlığı, yoldaşlığı yaralayan bir şey vardı bu törede.

Her töre insanın bir yanını eksiltiyordu. s. 110)

Ökkeş uyumadan önce hem Cengaver'in attığı dayağın, hem de bu düşüncelerin sızısı içindedir. Ancak töreye uymak için söz verir kendisine, bunu annesi için aile şerefine korumak için yapmak zorundadır.

("Ne söz tutmaz aklın var be oğul! Yitireceksen yitir! İster Cengaver'i yitir, ister yoldaşlığını. Lakin bu evin er adını yitirme! Bu ocağın şanına şerefine mukayyet ol. Babanı yitirdikten sonra tek umudumsun, tek can ışığımın. Bu evin tek erisin. Bunu unutma! Buna sebep alınma kara çatki çatmayayım, buna sebep yüreğimi utanç basmasın, bura sebep eksik oğul anası olmayayım." s. 102)

Ökkeş içinde bulunduğu çelişkileri şu şekilde gösterebiliriz:

Ökkeş ile Cengaver	≡	Birey	≡	İki kişi	≡	Dostluk	≡
Obalı		Toplum		Aile		Aile Şerefı	
Bireysel mutluluk	≡	Kişisel tavır	≡	Sıradışı	≡	Ökkeş ile Cengaver	
Toplumsal mutluluk		Anonim Tavır		Alışıl gelmiş		Töreler	

Ökkeş başarılı olursa obada eğlence düzenlenecektir. Anadolu'nun eğlence tarzını bu bölümde görüyoruz.

(Töre gereğidir, avcısına yakalanan elini kaldıramaz... İkinizi de cenk yerinden at sırtına vurdular. Köye vardığınızda davullar çalınır... Cengine layık helhele çekerim, başımın örtüsünü mendil edip halay çekerim. s. 103)

İki gence töreyi uygulatan obanın dedesidir. Her ikisinin kirveleri de olay yerine gelirler. Dedelik ve kirvelik geleneği bize alevî geleneklerini hatırlatıyor. Murathan Mungan obalıların alevî olduğunu yazmıyor ancak, dedenin rolü bunu belirtiyor.

Yazar mekânları ve kahramanları tasvir ederken bir çok geleneksel tarzı da ortaya koyuyor.

(... serçe parmaklarına kına yakarlardı... Tabakasını açtı, yeni bir sigara sarmaya başladı... Boyunlarına ıslak birer mendil bağlanmıştı, düğümünden kırmızı bir top ibrişim sarkıyordu

... Bunca zaman av bölüştük Cengâver'le. Tay bölüştük, yol bölüştük. Bir tek kız bölüşmedik. s. 110).

Çocuk terbiyesiyle ilgili özellikle erkek çocukların yetiştirilmesiyle ilgili halkımıza ait şu sözleri görüyoruz.

("Erlığın giyiti çocukken giyilir,..." "Yiğidin zorlusu yedisinde belli olur...." "Er kişiyi kundağıyla bırakacaksın yıldıya ki, çiftesi pek şah olsun..." "Er kişi bebeyken öğrenmeli can acısını ki, ergen iken bedenini bir kale gibi kuşansın." s. 110)

Obanın dedesi, halk hikâyelerindeki, masallardaki yaşlı ermiş kişiye çağrıştırıyor.

(Obanın dedesi ak giysilerle atların başını bayraklıyordu. Bembeyaz, çepçevre sakalı gümüşsuyu parıltılar içinde... İlk töre gereği dedenin elini öptüler. s. 112)

Ökkeş ile Cengaver bir geleneği yerine getirmek için obanın dedesi ile törene başlasalar da Ökkeş "yüreğinin töresine" uymak isteğinden kolay kolay vazgeçmez.

Ökkeş, hikâyede Murathan Mungan'ın geleneklerle ilgili düşüncelerinin temsilcisidir. Ökkeş, hikâyenin otantik olayı içerisinde, yazarın doğrudan müdahale ettiği kahramandır.

*(Benim yazarlığım da biraz artistik gibidir. Her kitap ayrı bir filmidir, ben o filmdeki rolümü canlandırıyorum. Aynı aktörün yarattığı farklı kompozisyonlar olmasına çalışırım.)*³ diyen yazar, töreler üzerine de şunları söyler:

*(... İnsanın önündeki en büyük engel toplumsal roller toplumsal dayatmalardır, diyorum. Tabii töre dediğimiz giderek kısıtılan, daraltılan şey insanın doğasına ve varlığına aykırı yaşama biçimlerinin dayatması. Bunu en genel anlamda söylüyorum...)*⁴

Murathan Mungan diğer hikâyelerinde de göreceğimiz gibi otantik olanı, mesajı için malzeme olarak kullanıyor. Toplumsal kurallarla kısıtlanmış insanı anlatmaya çalıştığını kendisi de doğruluyor.

(Ben en otantik olanın en modern olduğu kanaatindeyim. Tabii önemli olan, otantiğin hangi bakış açısıyla, hangi dünya görüşü ışığı altında ele alındığı.

Ben bir dünya getirdim zannediyorum. Çünkü Türkiye'de zor olan bir şeyi yapmaya, "dünyası olan" bir sanatçı olmaya çalışıyorum. Yalnızca bir kan davası, yalnızca bir aşk hikâyesi değil anlattığım. Ben hayata bu kadar yalınkat bakmıyorum. Ne kadar otantik bir şeyden kalkarsam

³ Murathan Mungan, "Tutkulu Sevgilerin Murathanı," Elele Dergisi, Eylül 1990, Sayı 9, s.8.

⁴ Murathan Mungan, "Hedef Kitle Belirleyebileceğiniz Tek Yazarlık Türü Reklam Yazarlığıdır" Vizyon Dergisi, Ağustos 1994, Sayı 49, s. 11.

kalkayım mutlaka modern bir şey yapmaya çalışıyorum... Temelde kuşatılmış değerler dünyasında kısıtlanmış insanların trajikliği.)⁵

Teknik olarak *Ökkeş ile Cengaver* klasik kuralları yıkıyor. Giriş, gelişme ve sonuç bölümleri mantıksal sıra dışından geri, ileri sapımlarla veriliyor.

Ökkeş ile Cengaver hikâyesinin içine dostluk ve ihanet konusunu işleyen iki küçük hikâyede yer alıyor. Murathan Mungan bu masallarla vermek istediği mesajı belirginleştirmek, kuvvetlendirmek yolunu seçiyor.

Hikâyeye yerleştiren masallardan biri özetle şöyle:

(Yine başka kutlu çocuk varmış dağlar devirmezmiş hedenini. Gücü devlere emsalmiş, herkes merak edermiş bu Tanrı vergisi gücünü. Bir gün gizini açmış canyoldaşına, demişki; "alınmda üç tel saçım vardır. Cümle gücümün kaynağı odur." demiş Gece uyurken sokulmuş yoldaşı ve koparıvermiş o üç tel saçını, alnına düşen. s. 117).

Bu masal Tevrat'tan kaynağını alıyor. Samson ve Dalila efsanesinde Samson, gücünü saçlarından alan bir İsrailoğludur. Sevgilisi Dalila bunu öğrenince, ona ihanet eder. Samson uykuda iken saçlarını traş ettirir. Filistinlilere teslim eder.⁶

Yunan mitoloji kahramanı Akhilleus da gücünü topuğundan alır.⁷

"Zula namusunu yitirmişlerin hiyanetli masallarına benzemesin." sözü ile Mungan masalları koyuş nedenini de açıklıyor. Hikâyede "dostluk" kavramı, *geleneklerin kısırdığı insanın trajedisi* teminden sonra ikinci "tem" olarak karşımıza çıkıyor.

Ökkeş ile Cengaver töreyi birbirlerine ihanet etmeden yerine getirirler. Cengaver, *Ökkeş*'in kendisini kolaylıkla bulması için, saklanmaz. *Ökkeş* ise daha önce gezip dolaştıkları yerleri "hatıralarına ihanet olur" diye uğramaz.

⁵ Murathan Mungan, "Aşk Ölüm Güzellik Üçgeni", Cumhuriyet Gazetesi, 19 Kasım 1986.

⁶ Büyük Lauress Sözlük ve Ansiklopedisi, Milliyet Yay. İst. 1986, cilt 19, s.10131

⁷ Azra Erhat, Mitoloji Sözlüğü, Remzi Kitabevi, İst. 1993, s.25

Ökkeş, akşama doğru, Oba dedesinin kendilerini bekleyeceği yere doğru yürür. Artık arayışına da son vermiştir. Üç kayın ağacının bulunduğu yere vardığında Cengaver'i karşısında bulur. Cengaver saklanmamış, birgün önce Ökkeş'i bağladığı yerde, onu beklemiştir. Ökkeşle aynı fikirde olduğunu göstermiştir.

Oğuz Kağan Destanı'nda Oğuz Kağan, gücünü denemek için kendisini ağaca bağlar, sonra gergedanla savaşır.⁸ Bu hikayede ise kahramanlar bu davranışı değiştiriyorlar, rakiplerini ağaca bağlıyorlar.

Hikâye burada son buluyor. Ökkeş, Cengaver'i bulmuş sayılıyor mu? Cengaver'i ağaca bağlayıp dövüyor mu? Obadı erliğini ispatladığını kabulleniyor mu? Bütün bu soruların cevabını veremiyoruz. Sonuç, Murathan Mungan'ın sıkça yaptığı gibi yoruma açık bırakılıyor.

⁸ Muharrem Ergin; Oğuz Kağan Destanı, 1000 Temel Eser, İst. 1970, s.2

Hikâyede Geçen Kültür Unsurları

Atasözleri, deyimler, terimler	Gelenek ve görenekler	Dinsel inanışlar	Halk önderleri
*Gücünü devşirmek *Bileğin yoldaşı düş- manlıkla sınanır. *Yarasına melhem çal- mak.. *Alını kara çıkarmak.. *Yüzü yere dökmek.. *Eski oğulanası olmak.. *Kurban olmak.. *Can düşmanı olmak.. *Helhele çekmek.. *Kulağına kurşun akıt- mak.. *Çifte davulların dö- vülmesi , *Yiğidin zorlusu, yeddi- sinde belli olur. *Er kişiyi kundağıyla bırakacaksın yıldıya ki, çiftesi pek şah ol- sun. *Hayfını almak.. *Kalbe vuran düşman, eski dosttan olumuş . *Sırat köprüsünü geç- mek . .	*Erlığın sınanması *Töre gereği avcı- sına yakalanan eli- ni kaldırmaz. *Erkek çocukların serçe parmaklarına kına yakılması *Kirvelik	*Namaz kılmak *Sırat köprüsü	*Atalar *Dede *Ermiş kişi

Halk musikisi ve oyunları	Araç ve gereçler	Halk sporları	Giyim-kuşam
*Davul çalmak *Helhele çekmek *Halay *Türkü *"İle dostun gülü ya- reler beni" türküsü	*Hançer *Tesbih *Tabaka *Urgan *Demirci körüğü *Rahle *Obanın mızrağı	*Güreş *Cirit	*Göynek *Mendil

Zanaatlar	Bitkiler	Topluluklar	Formülistik sayılar
*Demircilik	*Gül *Yarpuz *Kayın ağacı *Zakkum	*Obalılar	*Üç *Yedi

Mesken yer-barınak	Hayvanlar	Halk hekimliği
*Oba *Köy *Çifte kayaklar *Kahve *Ermiş yamacı	*Karaca *Alıcı kuş *Keklik *Geyik *At *Kartal	*Ormanın cümle otlarından ya- pılmış merhemler.

2.1.3. KASIM İLE NÂSİR

Hikâyenin epizotları:

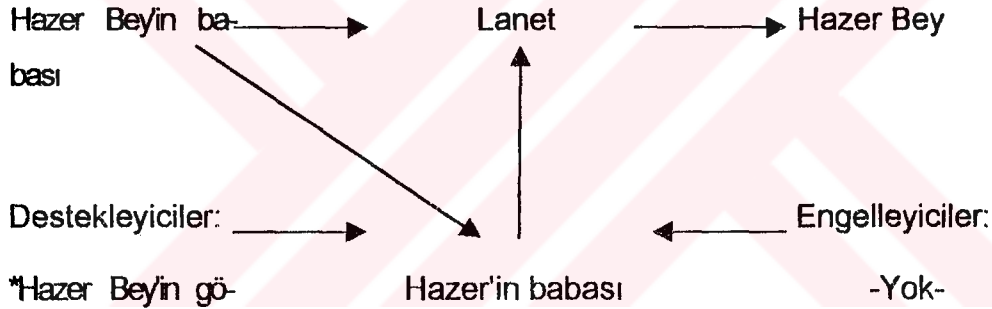
- 1- 1978 yılının Aralık ayında Maraş'a gelen genç bir gazeteci, bir köy kahvesinde Hz. Ali levhası görür. Bu levhanın hikâyesini dinler. Hikâye şöyledir:
- 2- Hazer Bey töreye karşı gelerek başka obadan getirdiği kızla evlenir.
- 3- "Göçer" olan obasını babasına karşı gelerek, "konar" duruma getirir.
- 4- Hazer Bey'in yerleştiği, yurt tuttuğu yer geyiklerin yatağıdır.
(Töreye göre yurt tutulan yerde kan akıtmak gerekir -ki bu geyik kanı olur- Akıtılan kan bir şişeye konularak saklanır. Oba yerine göçerken ilk kanın toplandığı şişeyi yeniden toprağa gömmek zorundadır. Yoksa gittiği yeni yurtlukta lanet peşini bırakmaz.)
- 5- Hazer Bey bir geyik avına çıkar. Ancak vurduğu geyik hamiledir. Bu av da ona uğursuzluk getirecektir. Geyiğin kanıyla doldurduğu şişeyi toprağa gömmez çünkü artık obasını göç ettirmeyecektir.
- 6- Hazer Bey obanın töresine karşı geldiği için babası tarafından lanetlenir.
- 7- Hazer Beyle Kureyşa'nın çocuğu olmaz. Bu nedenle Hazer Bey'in Kureyşa'ya olan sevgisi biter.
- 8- Kureyşa şişedeki geyik kanını içip intihar etmek isterken, bu geyik kanından hamile kalır.
- 9- Hazer Bey'in oğlu Mustafa, bir gün avda gördüğü geyiğin suretine âşık olur. Efsuncular çare olarak geyiği bir genç kıza çevirerek Mustafa Bey'i evlendirirler. Gelinin adı Cudana'dır.
- 10- Cudana da Mustafa Bey'e uzun zaman çocuk veremez.

- 11- Cudana, bu derdine çare bulmak için efsunculara gider. Kırkbirinci efsuncu gözlerini feda edebilirse iki çocuk sahibi olabileceğini söyler. Cudana'nın geyik tarafından kalan sadece gözleridir. Mustafa Bey'in sevgisini kaybetmemek için efsuncunun dediklerini kabul eder.
- 12- Mustafa Bey'in Cudana'ya olan sevgisi de biter, çünkü onun geyik gözlerine âşık olmuştur.
- 13- Cudana yine efsunculara başvurur. Efsuncular iki oğlunu da kurban ederse gözlerine kavuşabileceğini söyler.
- 14- Cudana gittikçe delirmektedir. Sürekli rüyalarında kasım geyiklerle dolup taşıdığını görmektedir. Mustafa Bey ondan uzaklaşmaktadır. Mustafa Bey'in bu davranışına karşılık "Dilerim oğullarının elinden olur ölümün" bedduasını yapar.
- 15- Kasım ile Nâsır geyik avına çıkar. İntikam cinleri onlara babalarını bir geyik suretinde gösterir. Geyik yerine babalarını öldüren Kasım ile Nasır, baba katili olurlar.
- 16- Günün birinde Kâsım Suveyda ile evlenir. Bakır adında bir oğlu olur.
- 17- Kasım uzun bir yolculuğa çıkar.
- 18- Yedi yıl sonra geri döndüğünde Suveyda ile Nâsır'ın oğlu Sidar'ın sünnet düğünüyle karşılaşır. Karısı Suveyda ile kardeşi Nâsır'ın evlendiğini öğrenir.
- 19- Bir rivâyete göre, Kasım düğünden sonra annesinin huzuruna çıkar. Anne, yedi yıl sonra sahradan dönen oğlunu görünce çıldırır.
- 20- Diğer bir rivâyete göre memleketine dönen Kasım, karısını ve beyliğini geri ister. Obanın uluları "hak dairesi" kurarlar. Buna göre her iki kardeş, biri ölünceye kadar, kavga edecekler, sağ kalan hem beyliği hem de Süveyda'yı elde edecektir.
- 21- Bir rivayete göre kavgada ölen Kasım'dır.

- 22- Bir rivâyete göre ölen Nâsır'dır. Nâsır'a âşık bir genç kız onun Süveyda ile evlenmesini kaldıramamış, "Hak dairesi" kurulduğunda, hileli kamayı Nâsır'a vermiştir. Bu nedenle ölen Nâsır olmuştur.
- 23- Diğer bir rivâyete göre ise, Kasım sahradan döndükten sonra durumu öğrenir. Hiç kimseye söylemeden geri döner. Onun dönüşünü sadece gören Cudana'dır.
- 24- Bir rivâyete göre de bu olanlardan sonra da Sidar ile Bakır'ın kavgası başlar. Hazer Bey'in soyu lanetten hiç kurtulmaz.

I. Kesit

Hazer Bey lanetlenmiştir. Bu lanet babasının hayaleti olarak onu ve bütün soyunu hep izleyecektir.



Destekleyiciler:

*Hazer Bey'in göçerlik geleneğini bozarak, yerleşik düzene geçmesi

*İlk kez farklı bir obadan Hazer Bey'in gelin getirmesi

*Geyiklerin yatağını yurt tutması

Engelleyiciler:

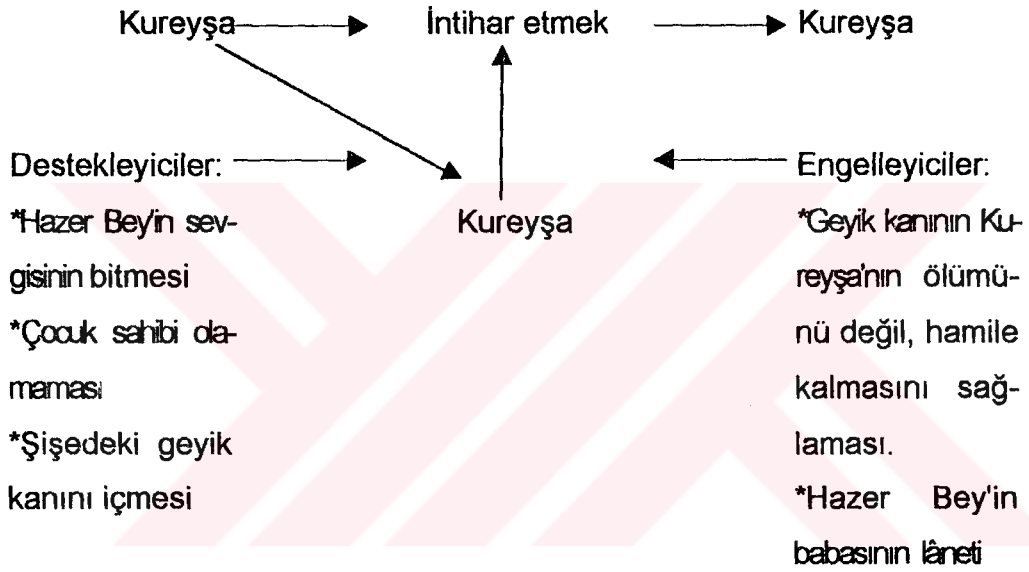
-Yok-

*Yurt tutulan yerin
toprağına "ilk kan"-
ın akıtılmaması

$$A_i: [\ddot{O}_1 \longrightarrow (\ddot{O}_2 \wedge N)]$$

II. Kesit

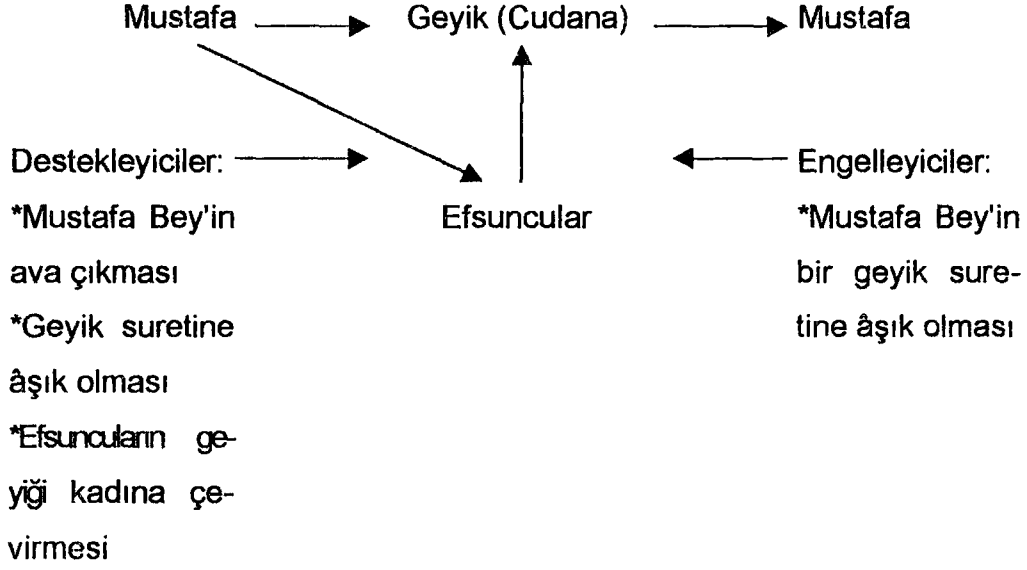
Lanet yüzünden Hazer Bey ile Kureyşa'nın çocuğu olmaz. Bu nedenle, Kureyşa "ilk kan" içerek intihar etmek ister. Ancak bu geyik kanından hamile kalır.



$$A_i: [\ddot{O}_1 \longrightarrow (\ddot{O}_2 \wedge N)]$$

III. Kesit

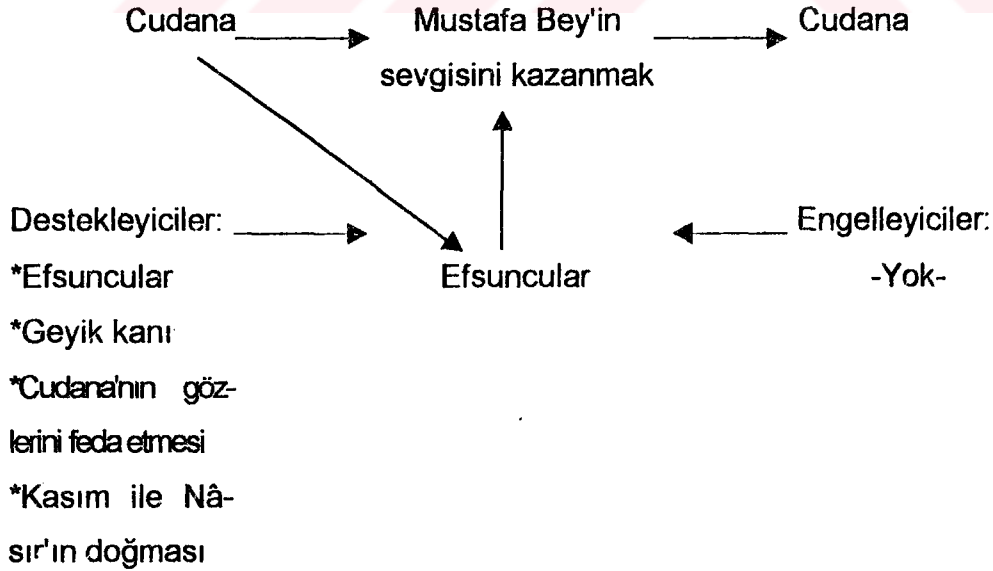
Hazer Bey'in oğlu Mustafa, avda gördüğü geyiğin suretine âşık olur. Efsuncular bu geyiği bir kadına çevirirler. Mustafa kadın suretindeki geyik (Cudana) ile evlenir.



$$A_i: [\ddot{O}_1 \rightarrow (\ddot{O}_2 \wedge N)]$$

IV. Kesit

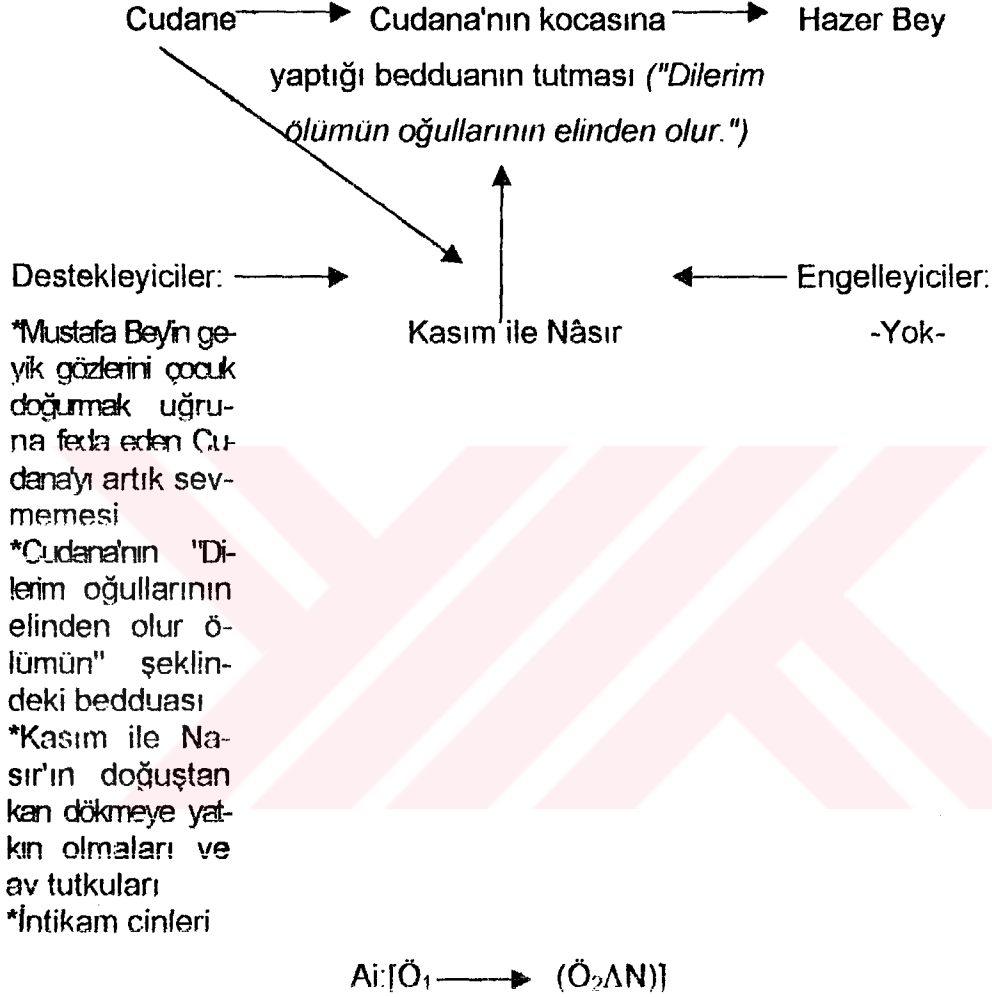
Cudana gözlerini fedâ ederek çocuk sahibi olur. Amacı Mustafa Bey'in sevgisini yeniden kazanmaktır. Mustafa Bey ise Cudana'nın geyik gözlerine âşık olmuştur. Cudana'ya olan ilgisi bu nedenle daha da çok azalır.



$$A_i: [\ddot{O}_1 \rightarrow (\ddot{O}_2 \vee N)]$$

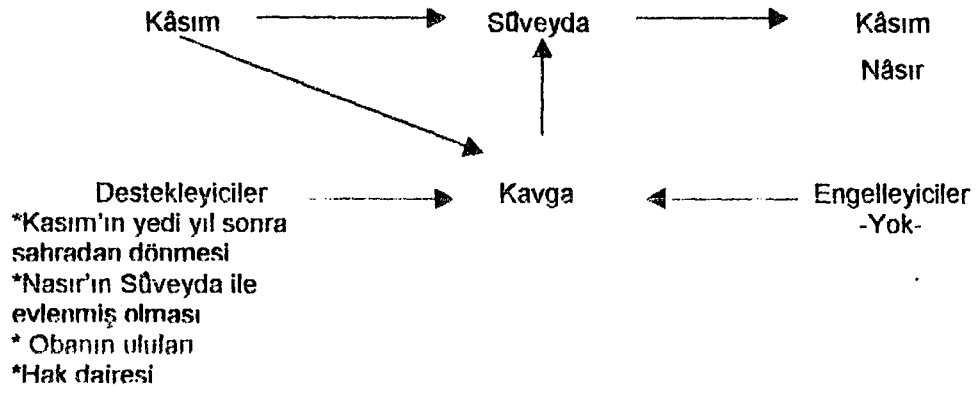
V. Kesit

Kasım ile Nasır geyik avına çıkarlar. Ancak intikam cinleri babalarını avladıkları geyik suretine büründürür. Cudana'nın bedduası yerine gelir.



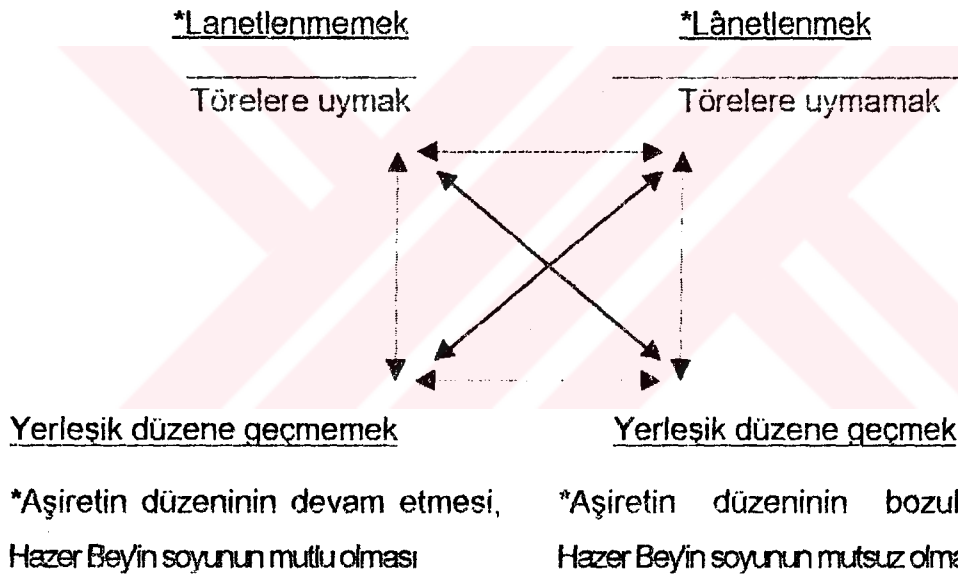
VI. Kesit

Diğer bir rivâyete göre memleketine dönen Kasım, karısını ve beyliğini geri ister. Obanın uluları "hak dairesi" kurarlar. Buna göre her iki kardeş, biri ölünceye kadar, kavga edecekler, sağ kalan hem beyliği hem de Sûveyda'yı elde edecektir. Bir rivayete göre kavgada ölen Kasım'dır.



Birinci rivayete göre: $A_i: [\ddot{O}_1 \longrightarrow (\ddot{O}_2, \wedge N)]$

İkinci rivayete göre : $A_i: [\ddot{O}_1 \longrightarrow (\ddot{O}_2, \vee N)]$



Kesitler	Kişiler	Zaman	Mekân
1. Kesit	Hazer Bey, karı-sı Kureyşa, Hazer Bey'in Babası	Hikâye zamanı	Geyiklerin yurdu, Hazer Bey'in kasrı
2. Kesit	Kureyşa	" "	Hazer Bey'in kasrı
3-4. Kesitler	Hazer Bey'in oğlu Mustafa, Efsuncular, Cudana	" "	Cudi Dağları, Mustafa Bey'in kasrı
5. Kesit	Kasım ile Nâsır	" "	Orman

Olayın Çözümlemesi

Yönlendirme

Hazer Bey'in babasını ve gelenekleri hiçe sayması.
*Göçerken konan ilk bey olması.
*Aşiret dışında biriyle evlenmesi.
*Yurt olarak, geyiklerin yurdunu tutması.

Karmaşıklık

Bütün bunlardan dolayı Hazer Bey'in soyunun lanetlenmesi.

Olay

Kasım Bey aşiretinden ayrılmış, yedi yıl geri dönmemiştir. Dönüşünden umut kesilince karısı Süveyda ile kardeşi Nâsır evlenir. Kasım Bey döner, karısı ve beyliği için kardeşiyle kavga eder ve kavgayı kazanır (I. rivayet). (II. rivayet kavgayı kaybeder ve ölür). Geri dönüşte oğulları görünce, geri döner. (III. rivayet)

Çözüm

Nâsır Bey'in dönüşünden sonra bölümler değişik rivayetlerle verildiği için çözüm yoruma açık bırakılmıştır. Ancak geleneklere karşı çıkan Hazer Bey'in soyu hep felaketlerle karşı karşıya kalacaktır. Babası ile oğul kavgası, amca çocukları olan Bakır ile Sıdar'a geçer.

Sonuç

Bu hikâyeyi Kahraman Maraş'ta değişik anlatıcılardan dinleyen gazeteci şu sonuca varıyor: *"İnsanlığın tarihi birazda düş-manlık tarihi galiba. Hep bizler ve ötekiler var. Hep bir 'İle' ikilisi var. Düşmanlıkların temelinde ise insanın bir türlü kendini olamayışının sancısı yatıyor... Kendisi olamayan insan herşey oluyor, olabiliyor."* s. 165.)

Hikâyenin Kültür Yapısı

Kasım ile Nâsır Mungan'ın birçok hikayesinde gördüğümüz gibi "Bilinçakışı tekniği"nin kullanıldığı bir hikâyedir. Bu teknikte geçmiş, gelecek ve şimdiki zaman içiçedir. Olay, mekân ve zamanda mantıksal sıralamaya gidilmez. Son olay ile ilk olay arasında doğrudan ilgi vardır. Buna *çevrimsel yapı* (Structure circulaire) deniliyor. Klasik metinler yani; giriş, gelişme ve sonucun olduğu metinler ise *çözümsel yapı* sergilerler. Çevrimsel yapıda zaman, insan bilincindeki zamandır. Yaşanılan an, geçmiş ve gelecek, karmaşık bir şekilde birlikte verilir.¹

Hikâyenin ilk bölümünde "O" yani bir araştırmacı, gazeteci bir köy kahvesinin duvarında, Hz. Ali'nin kucağında bir Kerbelâ şehidi tutan, bir levha görür. Bu levha Kermansâh'taki Tekke-i Muavinü'l-Mülk'ün duvar çinilerinden alınma bir *minyatürdür*.

(... Hazreti Ali, kucağında bir Kerbelâ şehidini tutarken görülüyordu. Sırtında yeşil cüppesi, içinde beyaz gömleği, başında yeşil sarığı ve yüzünde tül peçesiyle kucağındaki şehidin yüzüne eğilmişti. Şehidin alnında kan lekesi vardı; bütün şehitler alnından kanardı... s. 123)

Hikâyenin girişinde yukarda verdiğimiz bilgilerden hemen sonra halk alıntı geleneğinden bahseden şu cümlelerle karşılaşırız.

(Eskiden, çok eskiden uzun gecelerde kısıp lambaların puslu camlarda titrek ışıltılarla kıpraştığı köy kahvelerine gece masalları, derebeyler, âşıklar gelirlermiş... Dışarıda dondurucu bir fırtına ortalığı kasıp kavurur, şiddetli bir tipi dünyanın bütün kış kahvelerini tehdit ederken, onlar, üzerlerindeki karları silkeleyip, kalın abalarını ocağın kenarında kurutup, kendilerine sunulan kahveden ve tütünden kismetlerini alıp; eskilerden kalmış, geçmiş zamanların güzelleştirdiği masalların yırtık, sökükle yerlerini onararak; belleklerine gömülmüş imgeleri bulup çıkararak, üzerlerindeki çöl tozunu silkeleyip, parlatıp, canlı kılarak yeniden

¹ Nathalie Sarraute, *Yönelişler*, Çev: Mükerrrem Akdeniz, Bilgi Yayınevi, Şubat 1967, (Giriş kısmından.)

anlatırlarmış. Zamanın küllerinin savurduğu insanları, öyküleri, destanları, masalları, kahramanları, sevdaları camları puslu kış kahvelerinde, ölü mangal ateşinin ışıyan gözlerine baka baka yeniden anlatmak yeniden dinletmek kolay değildir. Hiçbiri yeniden kolay değildir. s. 123, 124).

Mungan'ın amacı, bu ön bilginin ışığında Kasım ile Nasır'ın hikayesine geçmektir.

Kasım ile Nasır'ın hikâyesi anlatılırken, yeniden yazılan bir hikâyedir.

(Bindokuzyüzyetmişsekiz yılının Aralık ayında Maraş'a gelen genç bir gazeteciydi. Bir Hz. Ali levhasıydı gördüğü ve sonra yıkık bir kahvenin kalıntısında bulunan bir levhanın öyküsüyle başlayan bu uzun sayıklamayı dinledi. Yaşadığı çağa, günlerce, olaylara bağlamak istedi. "Uğraşma" dedi anlatan. Son anlatıcı "Hikâyenin boşlukları var, soruları var, sen onları doldurmaya bak. Çağını ancak böyle güzelleştirebilirsin. Yoksa bize ne bütün bu olan bitenden? s. 166)

Yazarı temsil eden genç gazeteci değişik anlatıcılardan dinlediği hikâyeyi, bütün rivayetleriyle birlikte yine, değişik anlatıcıların ağzından vererek anlatır. Kâsım ile Nasır'ın anlatıcısı hakkında yazar şu tespiti yaparken gelenekteki dostan, hikâye anlatıcılarını işaret ediyor.

(Anlatan eski bir kişiydi. Göçmüş hikâyeler bilirdi. Susuzluk zamanlarını, upuzun kışları, büyük yer sarsıntılarını, uzun savaşları, uzun göçleri, zalim beyleri, kanlı sevdaları, kanlı rakipleri, büyük avları, kır gün, kırk gece şenliklerini anımsardı. s.129)

Murathan Mungan, hikâyesini geleneksel tarzımızda var olan varyantları da dışlamayarak oluştururken açık uçlu, yoruma açık metin yazma alışkanlığına da geleneksel bir destek bulmuş oluyor.

Kasım ile Nâsır Hikâyesi Mungan'ın çoğu hikâyesi gibi sonucuyla başlıyor. Yıllar süren yolculuğundan dönen Kasım Bey, kardeşinin oğlu,

Sidar'ın sünnet düğününe yetişir. ancak karısı Sûveyda, öz kardeşi Nâsır'la evlenmiştir.

(At sırtında uzun yıllar geçmişti. Kasım Bey döndüğü gün davul sesleri duydu. Şenlik ateşleri, kaynayan kazanlar, sevindirilen yoksullar gördü. Sorduğunda söylediler:

"Sidar'ın sünnet düğünüdür. Şenlikler onundur." Yaklaştıkça sesler büyüyordu. Kasımın kapısı açıldı. Kemerli serin bir yoldan geçerek geniş bir taşlığa çıktı Kasımın taşlığına... İşte o zaman sorduğunda söylediler... Ardından da "Sidar kimdir?" diye sordu Kasım.

"Ölen kardeşinin dul kalmış karısı Sûveyda'dır." dediler. İşte o zaman anladı Kasım, kardeşinin sahipsiz kalmış karısı ile evlendiğini. s. 124-125).

Yukarıda da belirttiğimiz gibi Kasım Bey bu durum karşısında değişik rivayetlere göre, değişik davranışlar gösterir.

Bir rivâyete göre ölen Nâsır'dır. Kardeş kavgası Kâsım ile Nâsır'ın oğulları Bakır ile Sidar arasında da devam eder. Yazar bu kardeş kavgasını "Kerbelâ Olayı" ile birlikte verir.

Hasan ile Hüseyin

Kâsım ile Nâsır

Sidar ile Bakır

Kardeş kavgası

Kardeş kavgası

Kardeş kavgası

Hazer Bey'in soyu, babası tarafından lanetlenmiştir. Hazer Bey bütün *geleneklere karşı gelmiş*, farklı obadan bir kızla evlenmiştir. Metinde evlilik töreni anlatılırken, halen Anadolu'da devam eden bir tarzla karşılaşırız. Damat, gelin odasına girmeden önce yakın arkadaşları tarafından dövülür. M. Mungan bu geleneğe biraz daha korku ve gizem katarak anlatıyor.

(Yoluna maskeli kişiler çıkıyor. Uzun merdivenler, dar geçitler, dolaşık yollar, şekiller, sahanlıklar, avlular geçiyor. Yarı aydınlatılmış uzun, ince bir geçenekten geçerek varacak gelin odasına... Her yana pus

kurulmuş. Sintını yumrukluyor, çelme takip düşürüyor, kuşağında sakladığı para keselerinden kismetlerini almadan yakasını bırakmıyorlar. Gelin odasına gitmek kolay iş değil. Bu son gecede bile bir oyuna, bir geleneğe dönüştürülmüş engeller koyuyorlar damat önüne. s. 126) Göçer olan obasını, yerleşik düzene geçirmiştir.

İkilik yaratmak, ataya karşı çıkmak geleneğimizde hoş karşılanmaz.

(Ormanın derininde, saklısında bir yerd. İz bildirmez, giz vermezdi. Geyiklerin yatağıydı burası... O kadar söyledi Kureyşa: "Burayı yurt tutmalıyım" dedi... Dinletemedi -"Lanetleneceğiz" dedi. Lanetlendiler. Hazer Bey dinlemedi. Obayı ikiye bölüp, habasını ikiye bölüp, kendini ikiye bölüp, yurt tuttu burayı. s. 132)

("Töremizdir" diyor Hazer Bey." Bunu daha önce de konuşmuştuk seninle... Yurt tuttuğun yerin kurbanını almazsan o yer haram olur sana. Dirlikten düzenden yoksun kalırsın" s. 142.)

Bütün bu olumsuz davranışları, Geyiklerin yurdunu yurt tutmasından sonra da devam eder. İlk yurtlukta akıtılması gereken kanı, bir şişede toplar. Hazer Bey'in karısı Kureyşa, bu kanı, zehirlenmek amacıyla içerken bu "İlk kan"dan hamile kalır. Hazer Bey yeni yurdundaki ilk avında hamile bir geyiği vurur. Bütün bunlar Hazer Bey'in lânetlendiğini gösteren durumlardır. Hikâyenin buradan sonraki kısmı, epizotlarda belirlediğimiz gibi gelişir.

Murathan Mungan Kâsım ile Nâsır'da da "İlk kan" gibi, "hamile geyiğin avlanmaması" gibi töreleri dile getiriyor. Baba bedduası alan Hazer Bey'in soyunun başına gelenleri karşıtlıklar alanında gösterelim:

Baba Bedduası		Çocuksuzluk		Geyik avlamak	
Hazer Bey'in babası	≈	Hazer Bey	≈	Hazer Bey	≈

Baba katili olmak	Kardeş karısıyla evlenmek	Kardeş kavgası	Kardeş kavgası
Kasım ile Nâsır	Nâsır	Kâsım ile Nâsır	Bakır ile Sıdar

Yazarı temsil eden genç gazeteci, değişik anlatıcılardan dinlediği hikâyeyi bütün *rivâyetleriyle* birlikte yine değişik anlatıcıların ağzından vererek anlatır

(At sırtında uzun yıllar geçmişti. Kasım Bey döndüğü gün davul sesleri duydu. Şenlik ateşleri, kaynayan kazanlar, sevindirilen yoksullar gördü.

Sorduğunda söylediler:

"Sıdar'ın sünnet düğünüdür. Şenlikler onundur. " Yaklaştıkça sesler büyüyordu. Kasımın kapısı açıldı. Kemerli serin bir yoldan geçerek geniş bir taşlığa çıktı. Kasımın taşlığına... İşte o zaman sorduğunda söylediler... Ardından da "Sıdar kimdir?" dedi. "Nâsır Bey'in oğludur." dediler.

...

"Ya karısı kimdir?" diye sordu Kasım:

"Ölen kardeşinin dul kalmış karısı Süveyda'dır." dediler. İşte o zaman anladı. Kasım, kardeşinin sahipsiz kalmış karısı ile evlendiğini, s. 124-125).

Kasım ile Nâsır Hikâyesinin anlatıcılarından olan berber cinlenerek ölür. Hikâyenin uğursuzluğu anlatıcısına da zarar verir. Halk hikâyeciliğinde uğursuzluğuna inanılan hikâyeler mutsuz sonla biter. **Kerem ile Aslı Hikâyesi'**ni âşıklar uğursuzluğuna inandıkları için anlatmak istemezler.

Mungan'ın amacı bu ön bilginin ışığı altında Kasım ile Nâsır'ın hikâyesine girmektir.

(Bindokuzyüzyetmişsekiz yılının Aralık ayında Maraş'a gelen genç bir gazeteciydi. Bir Hz. Ali levhasıydı gördüğü ve sonra yıkık bir kahvenin kalıntısında bulunan bir levhanın öyküsüyle başlayan bu uzun sayıklamayı dinledi. Yaşadığı çağa, günlere, olaylara bağlamak istedi. "Uğraşma" dedi anlatan. Son anlatıcı "Hikâyenin boşlukları var, soruları var, sen onları doldurmaya bak. Çağını ancak böyle güzelleştirebilirsin. Yoksa bize ne bütün bu olan bitenden?" s. 166)

Murathan Mungan, hikâyesini geleneksel tarzımızda var olan varyantları da dışlamayarak oluştururken açık uçlu, yoruma açık metin yazma alışkanlığına da geleneksel bir destek bulmuş oluyor.

Kasım ile Nâsır Hikâyesi Mungan'ın Yılan ve Geyiğe dair, Binali ile Temir, Suret masalı hikâyeleri gibi, sonucuyla başlıyor. Yıllar süren yolculuğundan dönen Kasım Bey, kardeşinin oğlu Sidar'ın sünnet düğününe yetişir. Ancak karısı, Sûveyda, öz kardeşi Nâsır'la evlenmiştir.

(Ortaçağdaydılar. İnsanlar töre dediklerinin, töre adını verdiklerinin, o siyah yazgının kölesi oluyorlar. Biraz da gönüllü kölelik bu. Kıyımlar, ölümler, acılar getiriyor onlara bu. Onların da buna ihtiyaçları var... Ya da ihtiyaç haline getiriliyor. ..İhtiyacımızdır sandığımız birçok şey böyledir, İhtiyaç haline getirilmiştir. Dolayısıyla onlarsız (bunlarsız) edemiyorlar. s. 155)

Yukarıda da belirttiğimiz gibi Kasım Bey bu durum karşısında değişik rivâyetlere ve anlatıcılara göre, değişik davranışlar gösterir.

Bir rivâyete göre karısının kardesiyle evlendiğini öğrenince, hiç kimseye görünmeden geldiği gibi geri döner.

Diğer bir rivâyete göre, aşiretin büyükleri *hak dairesi* (Yezidi topluluklarında belirli bir alanda kimsenin karışmasına ve daireye girmesine izin verilmeden iki kişinin kavga etmesi) kurarlar.²

² İlgili bilgiyi Mardin 1963 doğumlu Yahya Gümüş adlı kişiden aldık, aynı bilgi Murathan Mungan'ın Mahmut ile Yezida adlı tiyatro eserinde bulunmaktadır.

Avluya çizilen geniş dairenin tam ortasında karşı karşıya duruyorlar. Kardeş ve düşmanlar şimdi. Birbirlerini yüzlerini örten peçenin ardından görünüyorlar... Daha sonra birbirlerinin çevresinde dönmeye başlıyorlar... Sol omuzlarına birbirlerinin dudaklarıyla kondurdukları nazar, cenklerini başlatmış oluyor. İkisinden biri ölmeden bu dairenin dışına çıkmayacaklar.

Hak dairesi çizildi. Hak dairesi içinde ölen ölecek kalan Süveyda'nın kocası, kavmin başı olacak. Her ikisinde de eline kesin kamalar verildi. Yüzlerini bir peçeyle örttüler, yeşil bir cüppeye, bembeyaz bir mintana, kırmızı bir kuşağa büründüler s 163)

İki kardeş bu daire içinde dövüşürler. Öldüren hem Suveyda'ya hem de aşiret beyliğine sahip olacaktır. Yine bir rivâyete göre ölen Kasım'dır.

Diğer bir rivâyete göre ölen Nâsır'dır. Kardeşinin karısıyla evlenen Nâsır, kendisini seven genç bir kızın verdiği hileli kama sayesinde yenilmişti.

Diğer bir rivâyete göre ölen Kâsım'dır. Cudana'nın sağ gözünü feda ederek kavuştuğu oğlu Kasım'ın üzerine sağ gözü açılır. Bu üçüncü rivâyetin anlatıcısı ise bir Uzman Çavuş'tur. efsanenin geçtiği yeri gazeteciye gösterirken anlatır. Yazar açık uçlar bırakarak okuyucuyu metni yeniden yorumlamaya zorlar.

("İlk yazdığım metinlerde kendi payıma önemsedğim şey, bir bakıma gömülü bir hikâye yaratmaktı... Bir anlamda öykü boşluklarını okura bırakan, yitmiş ya da özellikle yitirilmiş parçaları okurun bulmasını ya da yaratmasını amaçlayan bir yapıyla karşılaşır. Öykü, sanki özellikle karartılmış, puslandırılmıştır. Bu salt okura bulmaca çözdürmek amacıyla, ya da artistik bir kurgu olsun diye değil, görüldüğü sanılan dış yüzeyin, öykü kabuğunun altında yatan katmanların sahiden görünür kılınması için gereken çabayı okurda yaratmak adına yapılmıştır. Ya da bir bütünün, anlık çakımlarla ışığını çıkan yerlerinin görüldüğü, karanlıkta kalar

yerlerinin ya da boşluklarının okurun imgelemiyile doldurabileceği bir serüveni başka türlü okutabilmek için parçalar gizlenmiştir. Saklı parçalar buldurmak ya da parçanın okur imgeleminde oluşmasını sağlamak da tek amaç değildir; bunun yanı sıra görünürde, el altında olduğu sanılan diğer parçaların da farklı gözle görülmelerini, okunmalarını sağlamak da amaçlanmıştır.")³

Mezopotamya Üçlemesi'nde⁴ aynı öykü **Geyikler lanetler** adıyla geçiyor. Bir tiyatro eseri olan Geyikler Lanetler Cenk Hikâyeleri'nde hikâye olarak yeniden kurgulanmasına rağmen tiyatro metninin özelliklerini de taşıyor. Kahramanlar arasındaki diyaloglar, mekânların tanıtımı tiyatro ile hikâye arası bir metni meydana getiriyor. Hikâyeyi derken gâzeteci, aynı hikâyenin, düşünlerde sünnetlerde canlandırıldığını da yazıyor.

(Eskilerden kalma bir alışkanlık bir töreydi. Düşünlerde sünnetlerde oynanırdı. Kendilerini canlandırırlardı. s. 165)

Örnek olarak şu bölümleri gösterebiliriz.

(Cudana yüksekçe ve yalnız bir yerde kör gözleri neyi görecekse ona gelmiş. Siyah örtüler örtülmüş oturduğu yerde. s.25)

(Bakır elinden tuttuğu çocukluğuyla çıkageldi. Kendi yirmidört, çocukluğu yedi yaşındaydı. s. 35.)

(Birinci cin: Kasım kavmi için gitti sahraya. Yedi yıldır gelmedi gittiği yoldan.

İkinci cin: Kurtlar döndü, kuşlar döndü, Kasım dönmedi.

Üçüncü cin: Yedi kervan daha çıktı. Kasım'ın gittiği yola, Kasım'dan sonra... s. 139)

(Oyun arabasından hayalet çıktı. Kasım burçlarına doğru yürüdü. Hazar Bey'in babasının hayaletini canlandırıyordu. Hayalet şunları dedi:

Kavmi ikiye böldün oğul... Lanetim sizinledir. S.148)

³ Murathan Mungan; *Murathan'95*, Metis Yay., İstanbul, Şubat 1996, s. 204.

⁴ Mezopotamya Üçlemesi; Murathan Mungan'ın tiyatro eserlerinin genel adıdır.

Hazer Bey'in babasının laneti, ölen ve ölecek olan diğer aile bireyleri üzerinde de etkili olur. Bey'in babasının hayaleti, onu karısı Kureyşa'yı hep rahatsız eder. Hazer Bey'in oğlu Mustafa, oğulları tarafından geyik yerine öldürüldükten sonra, hayalet olur. Oğulları babalarının kesik başını alıp, Kasrın mahzenine kapatırlar. Bu kez de *Kesik baş*, karısı Cudana ve oğulları Kasım ile Nâsır'ı rahatsız eder.

Kesikbaş efsanesi halk hayatında halen yaşayan bir inanıştır. Bu hikâyede ise bir soyun geleneğinin çiğnenmesinden kaynaklanan lânetin sembolüdür. Kesikbaş efsanelerinde başı kesildikten sonra intikamını mutlaka alır veya yardıma muhtaç olanlara yardım eder. Konuşabilir, geçmişten haber verebilir. Anadolu Türk folklorunda kesikbaş motifinin işlendiği en eski örnek Dâsitan-ı Kesik Baş'tır. Bu ilk örnekte, öldükten sonra bile uğruna savaştığı müslümanlığı yüceltmeye devam eder.⁵

(Bu kasrı babam yaptırmış. Göçerken konan ilk oba beyi olduğu söylenir. Peşine düşen düşman aşiretler ile birlikte babasının uzun âhı varmış ardında. O âh bir hayalet olup buralara dek ardısıra gelmiş... s. 138).

Hikâyenin kahramanları şunlar: Gazeteci, anlatıcılar, Cudana, Mustafa Bey (Kesikbaş), İntikam Cinleri, Bakır ile çocukluğu, Süveyda, Kasım, Mustafa Bey'in onbeş yaşı, Hazer Bey, Kureysa, Baş efsuncu, Efsuncular, Hazer Bey'in hayalet olan babası, hizmetçiler. Bütün bu kahramanlar tiyatro eserlerinde olduğu gibi aynı mekânı paylaşıyorlar. Hikâye konu ve olay açısından dram türünün özelliklerini yansıtıyor.

Hikâye; olağanüstü olayları, motifleri ve kültür dokusuyla geleneksel olanı yansıtırken, gazetecinin olayın akışına karışmasıyla birlikte modern bir metne dönüşür.

Anlatıldığı yerde "yaşanmış" olarak bilinen hikâye böylece "gerçeklik" boyutundan "kurmaca" boyutuna geçiş yapar. Bir efsaneden yazar bir modern hikâye oluşturuyor.

⁵ Ahmet Yaşar Ocak: Türk Folklorunda Kesikbaş, Ank, 1989, s.11 - 13

Gazeteci ile hikâyede temsil edilen M.Mungan sonuçta *baba, oğul, kardeş, akraba kavgasının* anlaşmazlıklarının bizim olan şeklinden, insanlar arasındaki kavganın evrensel tarihine uzanır. Hikâyedeki gazetecinin düşünceleriyle bu ana tema vurgulanır.

("İnsanlığın tarihi biraz da düşmanlık tarihi galiba" diye düşünüyor genç gazeteci. Hep bizler ve ötekiler var. Hep bir "ile" ikilisi var. Düşmanlıkların temelinde ise insanın bir türlü kendi olmayışının sancısı yatıyor... Kendi olmayan insan her şey oluyor, olabiliyor.

Belki Kerbelâ'da su olsaydı, suçluluklarından arınabileceklerdi...

Hız. Muhammed bir gün torunlarını severken (Hasan ile Hüseyin'i) Cebrael Aleyhisselâm görünmüş. Demiştir ki: onları çok su seversin ya resulullah? (Çok severmiş) Bunun üzerine demiştir ki: Onlar şehit düşecek (ve bir avuç toprak vermiş). Bu toprak, torunlarının şehit düşeceği Kerbelâ'nın toprağıdır. Onlar şehit düştüğü gün, bu toprak kan kesecek (şehit düştükleri gün, cam kâsedeki toprak kan kesmiş).

... Düşmanlığın şartlarını sormuşlar. Adlarına tutuşulan cenklerde hiç kimse kendisi kalmıyor. İsa yaşasaydı Haçlı Seferleri'ne çıkar mıydı? Muaviye ile Ali'nin paylaşamadıkları neydi? Ve daha birçok soru... s. 165, 166)

Uzun süre gidip gelmeyen aile bireyi -ki bu kardeş, amca, baba olabiliyor.- motifi halk hikâyesi efsane ve masallarımızda sıkça gördüğümüz bir motiftir.

Yine geyik motifi, hikâyede önemli rol üstleniyor. Hazer Bey, geyiklerin yurdunu yurt tutarken, ilk avında hamile bir geyiği öldürür. Cudana aslında geyiktir. Efsuncular, bu geyiği ona âşık olan Mustafa Bey için, büyüyle bir geç kıza çevirirler.

(Kırkbir Efsuncu Kadın cümle dağı taşı kaydattı kaynar kazanlarda, tunç hayvanlarda otlar dövdüler, uğurlu uğursuz hayvanların

kemiklerini ezdiler... Geyik iziyle mecnûn olacak demektir.... Kırk birinci Efsuncu kalaylı bakırtaşından su falına baktı... Gerçek kadın, onu bir efsundan yarattık. s. 159)

Mustafa Bey'in annesi Kureyşa oğlunun Cudana'ya olan aşkı için şu tavsiyelerde bulunur. Toplumumuzun geleneğinden "erkek" imgesine bakışını, bu satırlarda görmekteyiz.

(Sevdalanmak erkeği zayıf düşürür, sevmek kadın işidir. Erkeğe korumak, himaye etmek düşer. Erkek de sever elbet, lakin ailesini, kavmini, atları, silahları, savaşı, kan akıtmayı sever. Düşmanı da düşmanca sever. Kimi erkekler iyi dokunmuş halıları, iyi dövülmüş bakırları da sever. Erkek yüreğini yalnızca cesaret, yiğitlik, gözüpeklik ve adalet duygusu gibi duygular doldurmalı. Her erkek ancak kahramanlık hikâyelerine gönül düşürmeli, s. 130)

Hazer Bey, yeni yurtluğunda bir kasr yaptırıyor. Aynı kasrdan yapmasın diye, mimarın kollarını kestirir. Ölmekten kurtulmak için ormana kaçan mimar, bir geyik tarafından kurtarılır. Dişi geyik, kolu kesilmiş mimarı, iyileştirir, sonra onunla evlenir. Türk destanlarında koruyucu, yol gösterici, ana, eş görevini üstlenen *kurt* motifi bazen *dişi geyik* şeklinde hikâye ve masallarda varlığını sürdürür. Yarısı insan, yarısı geyik olan mimarın çocukları, kasrın içine sızar ve Kureyşa ile Hazer Bey'i sürekli rahatsız ederler.

Geyik Türklerde kutlu bir hayvan olarak tanınır. Türk efsanelerinde dişi geyik Tanrı ile ilgisi olan bir ruh özelliği taşır. Moğol mitolojisine göre atalar ruhunu temsil eder. Fin – Ugor kavimlerinde de geyik, ata olarak kabul edilir.⁶

Bir göktürk efsanesinde ak dişi geyiğin deniz (göl) tanrıçası olduğu onu okla vuran bir askerin ve kabilesinin cezalandırıldığı anlatılır.

Dinsel efsanelerde de geyik bir motiftir. Mevliî kitaplarının sonunda yer alan manzum destanlardan biri Hikâye-i Geyik'tir. Bu kısa mesnevide

yaralı bir geyiği Hz.Peygamber'in önünde dile gelerek, Allah'ın adını tekrarlar ve kafirlerin hak dinine gelmesini sağlar. Kaygusuz Abdal bir geyiği izleyerek Abdal Musa'ya, onun tekke göze varmıştır. Güzel sanatlardan da geyik motifi sıkça kullanılmıştır. Almanların Leganda Aurea (Altın Destan'ında mucizevi geyik motifi, birçok minyatür, vitray gravür ve heykele kaynaklık etmiştir.⁷

Geyik avının, özellikle hamile geyik avının uğursuzluğu üzerine söylenmiş hikâye, masal ve efsanelerimiz oldukça çoktur. Murathan Mungan'ın hayatında da geyiğin oldukça önemli bir yer tuttuğunu görüyoruz:

(Çocukken bir geyiğe tutulmuştum. Tam olarak bilemiyorum ama üç-dört yaşlarında olsam gerek... Günlerce geyik sayıkladığımı gören babamın sonunda sabrı tükenmiş, Mazıdağı'nda bir geyik yakalatıp düze indirtmiş, Mardin'e getirtmiş.

Kaleye yakın yüksekçe bir evde oturuyorduk. Evimizin hayatında üst kata çıkan dik basamaklı uzun bir merdiven vardı. merdiven altındaki yuvarlak kemerli, derince boşluğu bir kafes haline getirip, geyiği oraya yerleştirdik. Çatal boynuzları, cilalanmış gibi parlıyor; yeşil, çekik gözleri ağulu ağulu bakıyordu. Çok mutluydum. Her sabah erkenden kalkıyor, kafesin önüne geçiyor ve bıkmadan usanmadan onu seyrediyordum. Günler boyu sevdasına tutulduğum o geyiği seyrettim, durdum. Daha sonra benden gizli o geyiğin yerine doldurulmuş bir geyik koymuşlar. Bu değişikliği anlamayan ben, gene eskisi gibi geyiğin karşısına geçip saatler boyu onu seyrediyormuşum.

Bende, derin, sızılı bir ızı kalan belki de ılık sevdam o geyiğedir. Demek sevda o denli bağlamış ki gözlerimi, canlısıyla ölüsünü ayırt

⁶ Ahmet Yaşar Ocak: Türk Folklorunda Kesikbaş, Ank, 1989, s.11 - 13

⁷ Hasan Köksal; Battâlnamelerde Tip ve Motif Yapısı, Milli Folklor Araştırmaları Demeği Yay, 59, Ank, 1984. s.150

edememiştim; zaten sevda dedikleri böylesine bir körtük olmasaydı eğer, doğruluğu nerde kalırdı onun).⁹

Hikâyede Geçen Kültür Unsurları

Masal	halk hikâyesi	Efsane	Halk musikisi ve aletleri	Formülistik sayılar
*Geyik suretinden kadın suretine geç- mek *Tek çocuk sahibi olmak *Ava çıkmak *Uzun bir yolculuğa çıkmak *Efsuncular *Cinler *Eş-emsali bulunmayan bir kasr yaptırmak ve mimârın, benzerini yapmasını diye, kollarını kestirmek	*Çocuksuzluk *Tek çocuk sahibi olmak *Ava çıkmak *Uzun bir yolculuğa çıkmak *Cinler *Efsuncular *Rüya görmek	*Kesik baş	*Davul çalmak *Ağıt yakmak *Türkü söylemek	*Yedi *Kırk *Onbeş

⁹ Murathan Mungan, *Murathan'95*, Metis Yay., İstanbul, Şubat 1996, s. 113.

Topluluklar	El sanatları ve zanaatları	Mekân, mesken ve barınak	İnanışlar, gelenek ve görenekler
*Aşıklar *Göçerler *Konarlar *Oba	*Münyatür (Hz. Ali tasviri)	*Köy kahvesi *Kasr *Mahsen *Sahanlık *Seki *Orman *Yaylak *Kale *Kalenin burçları	*Şehitlik, şehitlerin alınından kanaması *Dul kalmış kardeş karısıyla evlenmek. *Hak dairesi kurmak *İlk traş, evlilik traşı *Gelin odasına girmeden önce damadın arkadaşları tarafından dövülmesi *Gelin odasına girmeden önce bahşiş vermesi *Yas tutarken siyahlar giymek *Şenliklerin, kırkgün, kırkgece sürmesi *Silahın, atın ve kavmin kutsallığı *Oba, aşiret dışından evlenmemek. *Baba bedduasının tutması *Lânetlenmek *Yas tutan kadının saçlarını kesmemesi. *Hamile geyiği vurmanın uğursuzluk getirdiği. *Yurt tutulan yerde "İlik kan"ın akıtılması *Muska yapmak *Su falı *Kararları obanın, aşiretin, büyüklerinin vermesi *Ahın tutması *Cinlenmek *Üstüne kuma almak.

Ev eşyası	Giyim,kuşam, süs eşyası	Yer	Meslekler
*Tunç havan	*Peçe	*Maraş	*Berberlik
*Kalaylı bakır tas	*Yeşil cüppe	*Kerbelâ	*Mimarlık
*Gümüş tepsi	*Beyaz mintan	*Kermanşah	*Efsunculuk
	*Kızıl kuşak		*Gazetecilik
			*Uzman çavuş

Halk tiyatrosu ve eğlenceleri	Hayvanlar	Halk hekimliği	Atasözleri ve deyimler
*Sünnet Şenlikleri	*At	*Hayvan	*Yerin yedi kat dibi.
*Kasım ile Nâsır'- ın Hikâyesinin düğün ve törenlerde oy- nanması.	*Geyik	kemiklerini döverek ilaç yapmak	*Dirlikten düzenden olmak...
*Av şenlikleri			*Üçler, yediler, kırk- lar adına, su...
			*Üstüne kuma almak
			*Kismetini almak
			*Dirlikten düzenden yoksul kalmak
			*Haram olmak
			*Mecnûn olmak

Özel İsimler	Ünvanlar	Saz şairliği geleneği	Dini kıssalar, kişiler ve ünvanlar
*Hazer Bey *Kureyşa *Süveyda *Sidar *Bakır *Kâsım *Nâsır *Cudana	*Bey *Hatun	*Dengbejler	*Kerbela olayı *Hz. Muhammed *Cebrail *Resulullah *Muaviye *Hz. Ali *İz. İsa *Hasan ile Hüseyin



2.1.4. BİNALİ İLE TEMİR

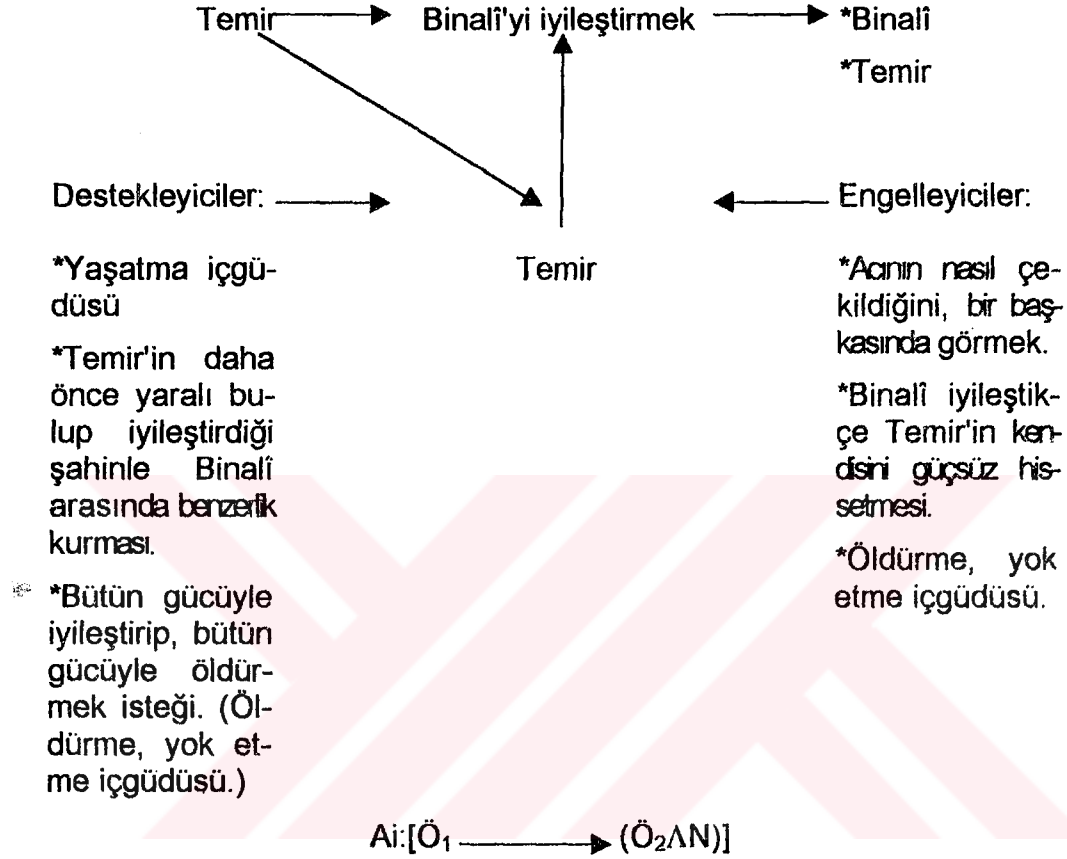
Hikâyenin epizotları:

- 1- Temir ormanda bir yaralı bulur.
- 2- Temir'in eline yaralı olarak düşen Binalî çetesi, dağılmış bir eşkıyadır ve jandarmalar onu aramaktadır.
- 3- Temir'in yardımıyla iyileşmeye başlayan Binalî, Temir'in bütün yardımlarını "mecburiyet" gibi görür, çobanlılığıyla da alay eder.
- 4- Binalî'nin silahını saklayan Temir, Binalî'ye çok kötü davranmaya başlar. Binalî ise başına gelen bunca felaketi, vurduğu ceylanın laneti olarak yorumlar.
- 5- Temir ile Binalî arasında söze dayalı kavgalar şiddetlenir. Temir kendisini bölgenin Koroğlu'su olarak görür ve ünlü bir eşkıyayı dize getirmekten büyük mutluluk duyar. Daha da ileri giderek, bir tartışma anında Binalî'yi tokatlar.
- 6- Binalî'nin adamları Binalî'yi, Temir'in mağarasında bulur.
- 7- Bu kez Binalî, Temir'in kendisine yaptıklarını ona ödetmeye kalkışır. Her türlü işkenceye karşın Temir ona boyun eğmez, af dilemez.
- 8- Binalî, Temir'e yenildiğini anlar, Temir'in yiğitliğini, erliğini içten içe kabul eder.
- 9- Temir, Binalî'nin yaptırdığı işkencelere dayanamayarak ölür.
- 10- Binalî, Temir'e yaptıklarından büyük pişmanlık duyar. O günden sonra kendisini bir eşkıya gibi hissetmez.

Olayı kesitlerde inceleyelim:

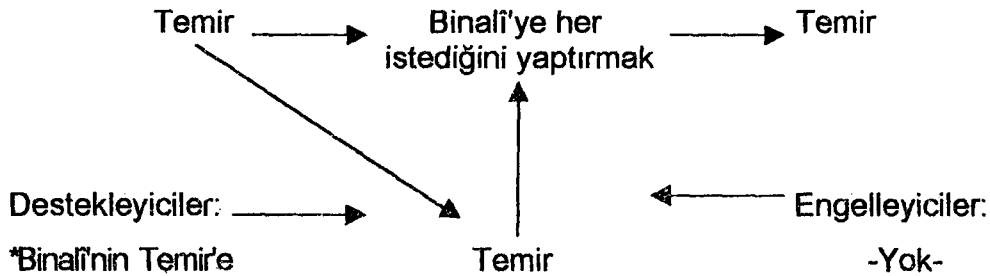
I. Kesit

Temir, ormanda yaralı bulduğu Binalî'yi iyileştirir.



II. Kesit

Temir, Binalî'nin ünlü eşkıya Binalî olduğunu öğrenir. Ona her dediğini yaptırmak için elinden geleni yapar. Binalî ise iyileşmek için ona boyun eğmek zorunda kalır.



ünlü bir eşkıya
olarak hükmet-
meye çalışması

*Binali'nin Te-
mir'in çobanlı-
ğıyla alay etmesi.

*Temir'in ken-
disini ispatlama
çabası

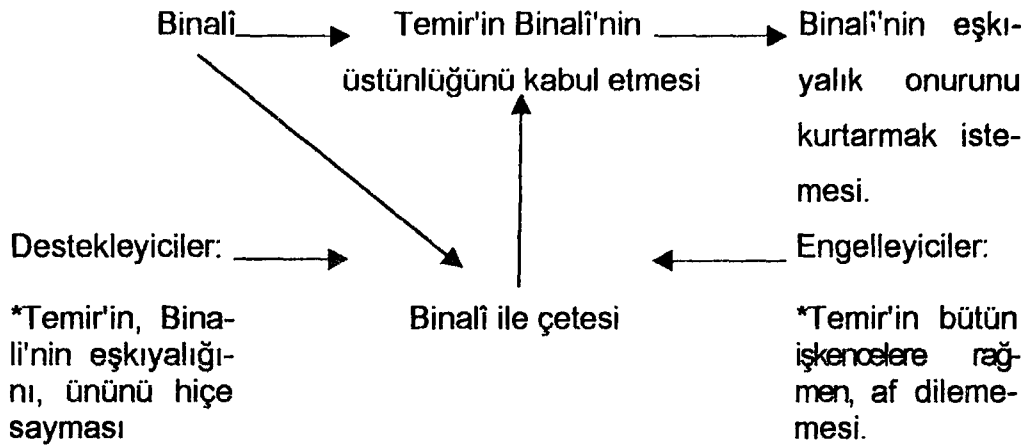
*Kendisini yöre-
nin Köroğlu'su
gibi görmesi

*Binali'nin yara-
lı olması ve sak-
lanmak zorunda
kalması

$A_i: [\ddot{O}_1 \longrightarrow (\ddot{O}_2 \wedge N)]$

III. Kesit

Binali'nin adamları onu nihayet bulurlar. Bu kez Binali, Temir'in yaptıklarını ödetir. Binali, Temir'e işkence yaparak ölümüne neden olur.



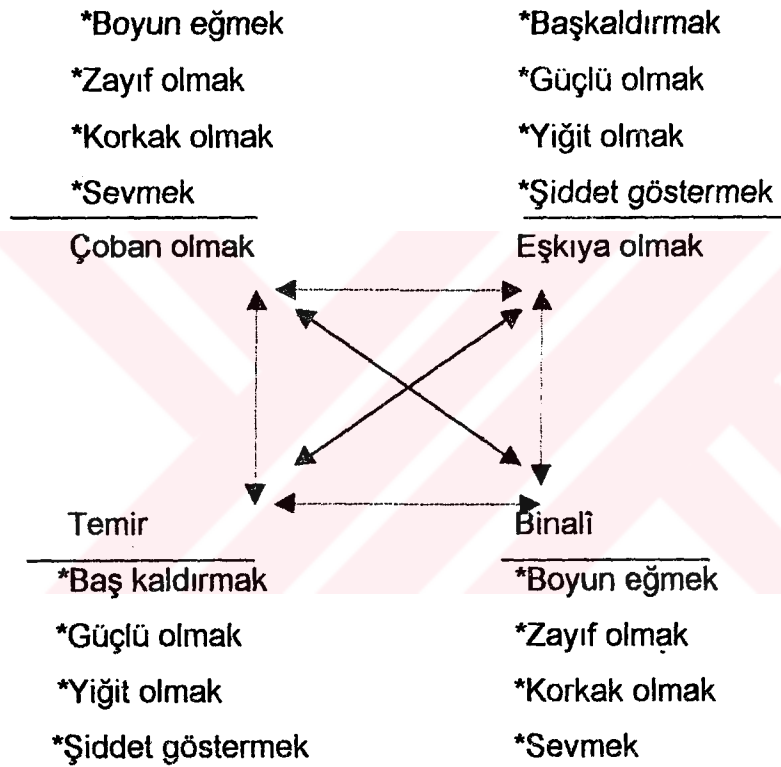
*Temir'in Binalî'ye daha önce çektiirdikleri

*Binalî'nin Temir'in yığitliğı-nin farkına varması.

Binalî açısından $\longrightarrow$ Ai: [Ö₁ $\longrightarrow$ (Ö₂VN)]

Temir açısından $\longrightarrow$ Ai: [Ö₁ $\longrightarrow$ (Ö₂ΛN)]

Binalî ile Temir arasındaki karşıtlık, çoban-eşkıya karşıtlığıdır. Bu karşıtlığı, içerdığı diğer alt karşıtlığı, içerdığı diğer alt karşıtlıklarla Semiatique caré üzerinde gösterelim.



Semiotique Caré'nin karşıtlıklar ekseninde gösterdiğimiz durumlar halk anlayışındaki çoban ve eşkıya imajlarının özellikleridir.

Mungan'ın bu hikâyesinde kahramanları Binalî ile Temir, eşkıya-çoban imajının dışına çıkarlar. Binalî bir çoban gibi, Temir bir eşkıya gibi davranırken hikâyenin sonunda birbirlerine dönüşürler.

Kesitler	Kişiler	Zaman	Mekân
1. Kesit	Binalî, Temir	Güz	Orman, Mağara
2. Kesit	"	"	" "
3. Kesit	Binalî, Temir ve Binalî'nin adamları		" "



Olayın Çözümlemesi

Yönlendirme

Temir'in Binalı'yi yaralı olarak omada bulması.

Karmaşıklık

Binalı'nın Temir'in kendisine yaptığı iyilikleri ö-nemsememesi, Temir'in çoban-lığıyla alakası.

Olay

*Çoban olan Temir'in eşkiya olan Binalı'yi yaralıyken, hiçe sayması ve üstünlüğünü ispatlama çabasına düşmesi.
Binalı'nın adamları tarafından bulun-ması.
*Binalı'nın eşkiyalık gücünü göster-mek için Temir'e işkence yapması.
*Diğer bir rivayete göre Binalı'nın yaptıklarına pişman olur ve Temir'i iyileştirir. Bir süre sonra Binalı'nın Temir'e olan nefreti ve gücüyle ezmeye başlar. Bunu fark eden Temir, Binalı'yi öldürür.

Çözüm

*Eşkiya ve Çoban tipleri birbirine dö-nüşür.

*Güç-güçsüzlük dost-luk-düşmanlık, sev-gi-nefret gibi zıt görünen duygular Binalı ve Temir'in davranışlarıyla ay-nı çizgiye gelir.

*Bu duyguları kar-şı tarafı ezmek i-çin kullanmakla, eşkiya ve çoban tipler aralarında görülen zıtlıktan orta-dan kaldırırılar.

Sonuç

*Eşkiya,Çoban gibi tip-ler ve bunların biz-de uyandırdığı anılarlar ge-nelde kalmıştır.

Eşkiyalık, artık yığıllık, mertlik ve güçlüye karşı haklıyı korumak değıl-dir.

Çobanlık ise, saflık, te-mizlik ve mazlumlüğün ifadesi değıldir.

*Temelde bütün insan-lar birbirine benzer.

*Zıt gibi görünen duy-gular, aynı amaçla kul-lanıldığında birbirlerine dönüşürler.

Hikâyenin Kültür Yapısı

Hikâyedeki olay özetle şöyledir: Temir, yani hikâyedeki çoban tiplermesi, *Eşkîya* Binalî'nin işkencelerine dayanamayarak ölür. Binalî, ancak Temir'in ölümünden sonra, gerçek yiğitliğin, erliğin kendisinde değil, Temir'de olduğunu anlar. Eşkîyalık isminin altında zorbalık, şiddet ve gerçek olmayan bir yiğitliğin yattığını anlar.

Ancak bu geç öğrenilmiş bir bilgidir. Temir ölmüştür.

(Ama neye yarar? Bu da ölüm pahasına öğrenilen şeylerden biriymiş demek. s. 167)

"Eşkîya" ve "Çoban" tipleri halk kültürümüzde yaşayan tiplerdir. Dede Korkut Hikayeleri'nde rastladığımız Salur Kazan'ın Karacuk Çoban'ı sadık çoban motifini belirgin hale getirir.¹ Tahir ile Zühre hikâyesinde çoban, sadık bir tipi temsil eder.²

Binalî ile Temir hikâyesi, baştan başa, bu iki tipin çatışması üzerine kuruluyor. Hikâyede bu iki zıt tip, masal ve halk hikâyelerindeki yüzeysel özelliklerinden sıyrılarak karakterleştirilir. Ne Binalî bilinen eşkıyalardandır, ne de Temir bilinen bir çobandır. Her ikisi de Murathan Mungan'ın yazarlık süzgecinden geçer. Zaman zaman çoban, korkusuz yiğit, zorba bir eşkıya, zaman zaman Binalî kendi halinde saf, zararsız bir çobana dönüşür.

Hikâye, Temir'in Binalî'yi ormanda yaralı bir halde bulmasıyla başlar. Daha önce hiçbir insanla bu derece yakın olmayan Temir için hikâyenin bundan sonrası kendisini ve insanı tanıması anlamını taşır.

Hikâyenin bu bölümünden sonra yazarın "eşkîyalık" hakkındaki düşünceleriyle karşılaşırız.

(Dağlarda eşkıya mevsimi de bitiyordu... Çetin eşkıya devri bitiyordu artık... Dağların en ulusu, en büyüğü, en namlısı olmadıktan

¹ Orhan Şaik Gökyay; Dede Korkut Hikâyeleri, Kültür Bakanlığı Yay, İst. 1976, s.25 - 33

² Fikret Türkmen; Tahir ile Zühre, Ank. 1983, s.184,

sonra eşkiya olmuşsun ne çıkar? Eşkiyanın dünyaya hükümdar olmadığını artık herkes biliyordu...

Gene de dağların koynunda, sevdalılarına her zaman yer vardır. Yasakların, kaçakların, firarların hasrete düğümlenmiş türküleri, oyali mendilleri, tütün tabakaları gezebilir dağlarda. Dağ gecelerinin namlu sessizliğinde sevda ve hasret, bir ıslık gibi dolanabilir. Son eşkiyalar birer birer düşerken, hâlâ her yeni gün bir dağ efsanesi köylerde, aşiretlerde yankı bulabiliyor, dilden dile dolaşabiliyor.

Yeniden ve yeniden destan olabiliyor.

Eşkiya destanları da olmasa kimsenin insanın gücüne ve yüreğine inanacak hali kalmamıştır. s. 174)

Yazar bu bölümden sonra "Çoban"ı anlatmaya başlar:

"Koca koca surulerle bir başına baş eder. Ucu bulunmaz, kuyruğu gözükmeyen, surülerle çıkar dağ başlarına. El kadar uşak dağlara, kurtlara, sürülere meydan okur. Daha onbeşinde ya var, ya yok. Koca köyler emanet ederler sürülerini eline... Derler ki bütün hayvanlar korkarlarmış ondan. Tek koyun, tek kuzu kaptırmamış kurda, kuşa. Derler ki kaval çalmaz, kanatırmış..." (s. 176)

Bu betimlemelerden hareketle Temir, hayvanların dağların eşkiyası, Binali için ise, insanların eşkiyası diyebiliriz.

Temir'in ve Binali'nin yaptıkları ise halk hikâyesi geleneğinden tanıdığımız Köroğlu'nun ruhuna terstir. Köroğlu; "Tufek icad oldu, mertlik bozuldu" derken, Binali, Temir'i savunmasız bir haldeyken işkence yaparak öldürür.

(Binali, uğruna mahsus yattığı bir sevdadan mı, bir konu sebep mi, namus davasına mı, toprak zoruna mı, ağa zulmüne mi, her neden olduğu bunca söylenti arasında çoğala çoğala iyice belirsizleşmiş bir nedenle dağa çıkmış, çetin dağları mekân tutmuş, birkaç çeteyi köşeye sıkıştırıp

talan etmiş, dağların en büyüğü olmak için verdiği mücadelede hep üstün gelmiş, ayakta kalmayı başarmış, zorlu bir eşkıya idi. s. 183)

Yukardaki alıntıda gördüğümüz gibi Binâli'nin eşkıya olma nedeni açık değildir. Oysa halk geleneğinde eşkıya olma, haklı bir nedene bağlanır. Yazar, okuyucuda bu tarz çelişkiler kurmayı seviyor.

Tekrar Binalî ile Temir'in yani "İnsanın insanla", "insanın kendisiyle" olan kavgasına dönelim.

Binali daha önce yaralanmadan önce keklik avına çıkar. Keklik yerine, karşısına çıkan Ceylanı vurur. Bu olayı Temir'e anlatır. Temir "ceylan vurulmaz, ceylan ölüsü lânetler adamı" der. Binali'nin başına gelenler halk arasındaki bu inançla açıklanır.

Binali; Temir'e "Ne iş tutarsın sen?" dediğinde Temir; "Çobanım buralarda beani duymayan yoktur, namımı tutar cümle otlakları, çayırları." der.

Binali Temir'in dediklerine güler. Binali'nin Temir'i küçümsemesi aralarındaki *düşmanlığı* başlatır. Binali, Temir'in eşkıyalığı önünde eğilmesini, ondan korkmasını beklerken, Temir ise eline düşmüş bu yaralı eşkıyanın kendisini tanımasını, kendisine boyun eğmesini, *gönül borcu* duymasını ister.

Temir birgün, Binali'nin silahını saklar. Binali silahını göremeyince öfkeye kapılır. Temir onu iyice aşağılamak için silahı sakladığı yerden çıkarır ve üzerine işer. Binali o günden sonra, Temir'den hem daha çok çekinmeye hem de daha çok nefret duymaya başlar.

(Şimdi Temir adlı şu el kadar uşak böyle dikiliverince ansızın gözünde bir adam olmuştu. Bir yüzü gözleri, elleri, öfkesi olduğunu o zaman anlamıştı.

İnsanlar ancak düşmanken vardılar. Binali için s. 198).

Temir "Ben bu dağların Koroğlusuyum." dediğinde Binali yine alay eder.

Temir, Binali'ye ona yalvarıncaya, tam olarak boyun eğinceye kadar işkence yapar, bu işkence Binali'nin adamları onu buluncaya kadar devam eder.

Temir yaptığı işkenceyle değişir. Şiddeti acı vermeyi, üstün gelmeyi, yalvarmayı, hırsı, öfkeyi öğrenir.

Birkaç gün sonra Binali'nin adamları Binali'yi bulur. Binali Temir'e olan kinini sergilemeye başlar. Temir'i bir ağaca bağlar, yavaş yavaş işkence yapar.

("Temir'in yalvarması, yakarması, sızlanması, ayaklarına kapanması gerek. Eğer bunu yapmazsa, bu cengin galibi Temir'dir... Eğer Temir yakarırsa, eline ayağına kapanırsa kendi gözünde haki'laşacak, kendi gözünde temize çıkacak, kendinden duyduğu utanç hafifleyecek. Bunun bir insanlık hali olduğuna inanıp rahatlayacak." s. 218)

Temir, Binali'nin istediği cevapları vermez.

(Ben senin gibi değilim Binali, bir can için, kötü bir can için yalvarmam ben. Kimseye yalvarmam. Adam olan yalvarmaz, it olan yalvarır. s. 220)

Hikâyenin bundan sonraki kısmı *rivâyetlerle* gelişir. Bir rivâyete göre Binali yaptığından pişmanlık duyar. Temir'in gösterdiği yiğitlik karşısında küçülür. Temir ise yapılan ikencelere dayanamaz ölür.

Diğer bir rivâyete göre yaptığından pişman olan Binali Temir'i iyileştirir. Temir ile Binali arasında *baba-oğul* ilişkisi başlar.

Diğer bir rivâyete göre ise, baba-oğul ilişkisinden sonra, Binali'nin öfkesi tekrar kabarır, Temir'i bu kez sevgisiyle ezmeye çalışır. Durumu fark eden Temir ise Binali'yi kendi silahıyla vurarak öldürür.

Başta da belirttiğimiz gibi zıt özellikler taşıyan iki tip, yani "eşkiya" ve "çoban" hikâyedeki kurgu ile birbirinin yerine geçer. Önce eşkiya yaralı olarak çobanın eline geçer. Sonra çoban eşkiyanın eline geçer. Birbirlerine davranışları ise farklılık göstermez.

İki tipin taşıdıkları benzerlik ve farklılıkları şu tabloyla netleştirebiliriz:

KİŞİLER KARŞITLIKLAR	TEMİR	BİNALİ
Yaptıkları iş	Çoban	Eşkıya
Yaşları ve fizikleri	Çocukluk ile gençlik arasında	Yetişkin, iri-yarı
Hükmettikleri alan	Dağlara, ormanlara ve hayvanlara	İnsanlara
Diğer insanlarla ilgileri	Yalnız	İnsanlarla beraber
Yaşadıkları yer	Orman	Dağ
Semboller	Kaval	Silah

KİŞİLER BENZERLİKLER	TEMİR	BİNALİ
Davranış ve tutumları	Hükmeden, işkence eden tek adam olmak isteyen	Hükmeden, işkence eden tek adam olmak isteyen
Duyguları	Nefreti, sevgi ve şiddeti karıştıran	Duygularını tanımlamayı nefreti, sevgiyi, şiddeti karıştıran

Karşıt görünen durumları ise şöyle gösterebiliriz. Temir'in Binali'ye takındığı tutum:

	Tanışmak				
Temir	bulmak	İyileştirmek	Sevmek	Yaşatmak	Yenmek
Binali	bulunmak	İyileşmek	Şiddet Göstermek	Öldürmek İstemek	Yenilmek

Başkaldırmak

≡
Boyuneğmek

Şimdide Binali'nin Temir'e takındığı tutumu karşılık bağıntısında görelim:

Binali	Bulmak	Şiddet	Boyun eğdirmek	Yenmek
≡	≡	≡	≡	≡
Temir	Bulunmak	Direnmek	Başkaldırmak	Yenilmek

Öldürmek	Pişmanlık	Sevgi	Dostluk	Zayıflık	Ölüm
≡	≡	≡	≡	≡	≡
Ölüme direnmek	Pişman olmamak	Nefret	Düşmanlık	Güçlülük	Yaşam

Hikâyenin sonu rivâyetlerle verildiği için kaybedenin veya kazananın kim olduğu tam olarak belirtilmemiştir.

Birinci rivâyetle Binali, Temir'in üstünlüğünü kabul ettiğine göre Temir kazanmıştır. Ancak sonucu ölümüyle ödediğine göre bu tam bir kazanç değildir.

İkinci rivâyete göre Binali yaptığından pişman olduğu için "insan olma" yolunda kazanmış gibi görünse de sonraları sevgisini kullanarak Temir'i tekrar ezmeye başladığından tekrar kaybeden durumundadır. Sonuçta Temir Binali'yi öldürdüğüne göre katil olduğu için kaybetmiştir.

Hikâyeyi hangi sonuçla yorumlarsak yorumlayalım. Murathan Mungan halk kültüründen aldığı bu iki tipte, geçmişten günümüze *insanın insanla olan kavgasını* anlatmaya çalışmıştır, diyebiliriz.

Hikâyede Geçen Kültür Unsurları

Masal	Halk hikâyesi	Halk musikisi ve çalgı aletleri	Halk içinden seçilmiş tipler
*Yalnızlıkla geyik avlamak ve geyiğin lanetine uğramak	*Koroğlu	*Kaval *Türkü	*Eşkiya *Çoban

Mesken, barınak	Hayvanlar	Halk inanışları, gelenek ve görenekler	Araç ve gereçler	Yiyecekler
*Dağ *Mağara *Orman *Oba *Sıla *Gurbet	*Ceylan *Keklik *Çoban kö- peği	*Şifalı otlardan ilaç yapmak *Ağalık *Ceylan vurmanın uğur- suzluk getireceği inancı *Silahın kutsallığı *Namus davası, toprak zoru veya ağa zulmüne karşı dağa çıkmak	*Kılık keçe *Kepenek *Silah	*Kızılak şerbeti

Özel isimler	Askeri güç	Erkeklere ait süs eşyası	Avcılık
*Binali *Temir	*Jandarma	*Oyalı mendil *Tütün tabakası	*Keklik avı

2.1.5. ENSAR İLE CİVAN

Hikâyenin epizotları:

- 1- Ensar ile Civan iki komşu köyün gençleridir. Ensar ondört, Civan onüç yaşındadır.
- 2- Ensar ile Civan'ın köyleri arasında ancak yazları geçit veren bir ırmak akar.
- 3- Ensar ile Civan bir bahar günü bu ırmağın iki yakasında iken tanışır, uzaktan uzağa arkadaş olurlar.
- 4- Ensar ile Civan, yaz geldiğinde köyleri adına cirit oynadıklarında buluşur ve bütün yazı birlikte geçirirler.
- 5- Yaz sonuna doğru Civan ortalıklarda görünmez.
- 6- Ensar Civan'ın köyüne gitmek için ırmağın kıyısına gelir. Kalabalık oluşturan köylüler de ordadırlar. Bir salın içindeki Civan ırmağın akışında, ordan oraya sürüklenmektedir.
- 7- Ensar, Civan'ı kurtarmak için kendini suya atar. Köylüler ise Civan'a yaklaşmamasını söylerler. Köylülere göre Civan'ı cinler tutmuştur ve su cinlerinden de kurtuluş yoktur.
- 8- Oysa Civan'ı kuduz olan bir köpek ısırılmıştır.
- 9- Civan, salın içinde kuduzdan ölür.
- 10- Yıllar sonra Ensar köyüne doktor olarak döner. Çocukluk arkadaşı Civan'ın başına gelenleri tekrar hatırlar. İçinde nedenini bilmediği bir suçluluk duygusu hisseder.

Olayı kesitlerde inceleyelim:

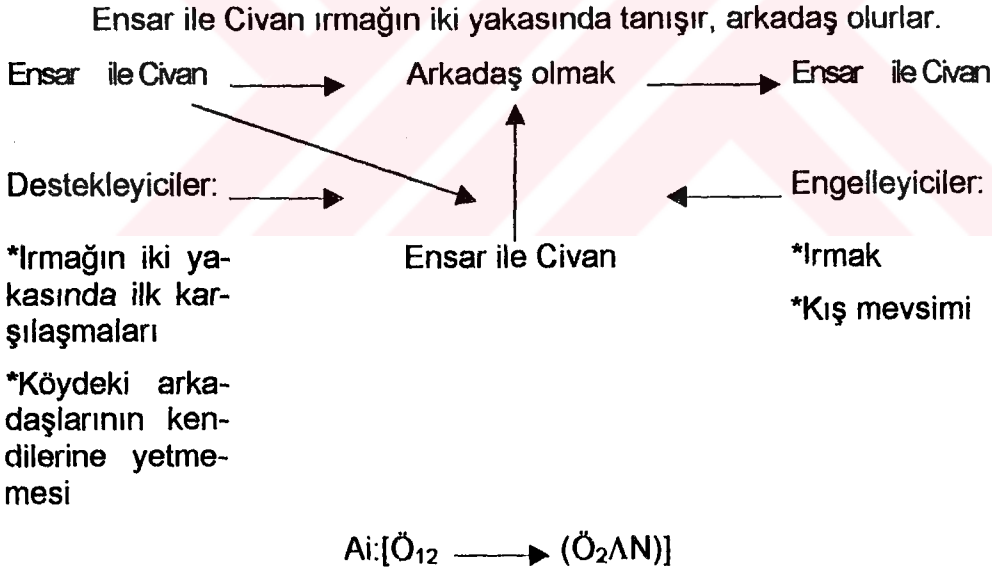
I. Kesit

Ensar yıllar önce yaşadığı yerden (köyünden) bir daha geri dönmemek kararıyla ayrılmıştır. Şimdi ise bir doktor olarak çok özlediği köyünü görmeye gelmiştir. Irmak üzerindeki köprüde otururken, çocukluk

arkadaşı Civan'ın başına gelenleri tekrar hatırlar. Yıllar önce Civan kuduzdan ölmüştür. Ensar bu acı olayı tekrar hatırlamak istemediği için uzun yıllar köyüne gelemez.

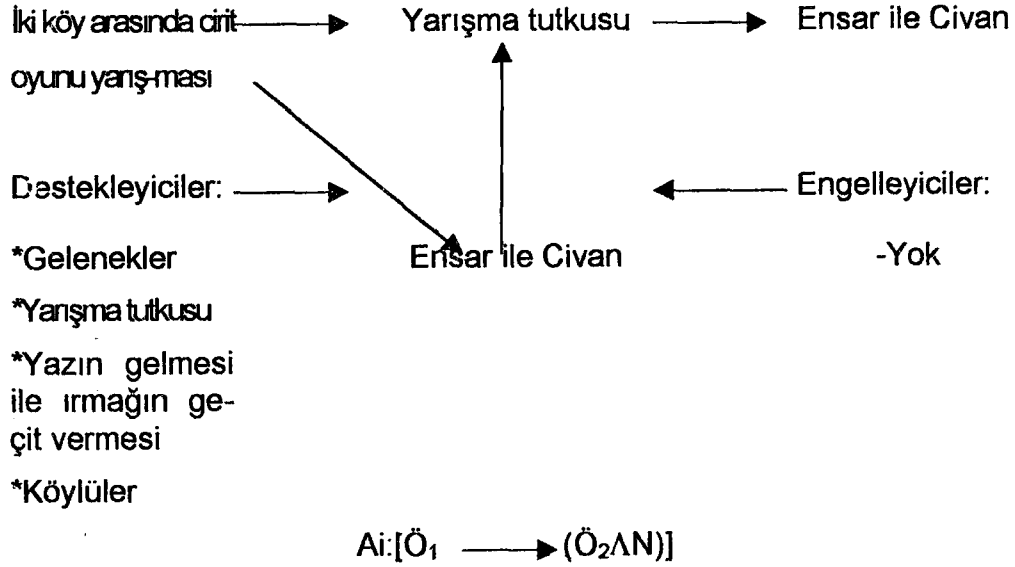


I. Ara Kesit



II. Ara Kesit

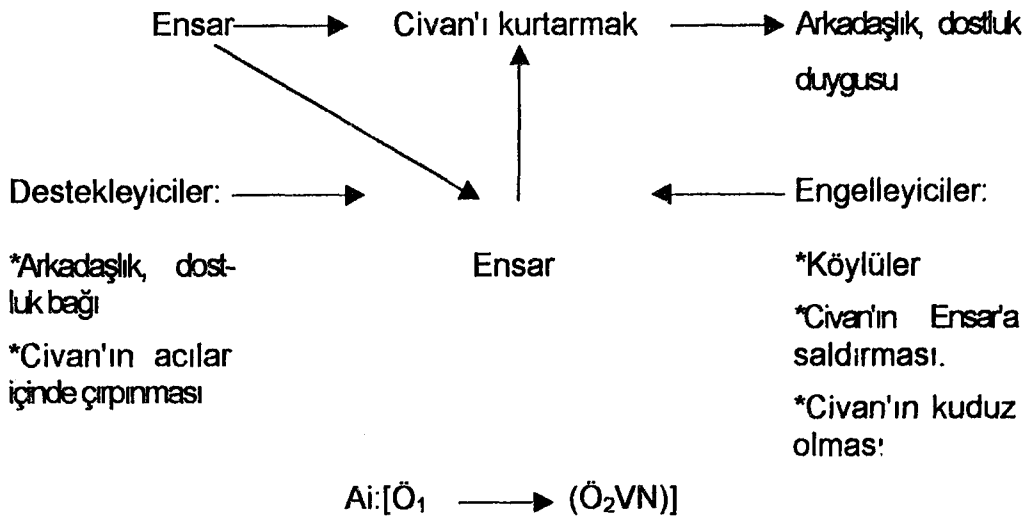
Uzaktan uzağa dost olan Ensar ile Civan ancak yazın köyleri adına oynadıkları ciritte buluşurlar.



III. Ara Kesit

Ensar; ortalıkta görünmeyen Civan'la görüşmek için ırmağın kıyısına gider. Civan'ı bir salın içinde garip hareketler yaparken görür. Köylüler Civan'ın cinlendiğini söylerken şeyhin tavsiyesi üzerine, cinlerden kurtulması için onu suya attıklarını da belirtirler.

Ensar, Civan'ı kurtarmak için kendisini suya atar. Civan kuduz olduğu için Ensar'a saldırır. Ensar köylülerin ısrarı üzerine onu terketmek zorunda kalır. Civan, kudurarak ölür.



Kesitlerden sonra metindeki zıtlıkları gösterelim:

Ensar, cirit oynamanın Civan'la olan dostluklarına zarar verip vermeyeceği çelişkisini yaşar. Bu çelişkiyi semiotique caré üzerinde gösterelim:

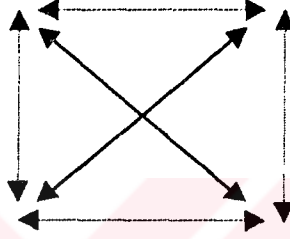
*Düşman olmak

*Rakip olmak

*Civanla kurulan dostluğu bozmak

Geleneklere uymak

Geleneklere uymamak



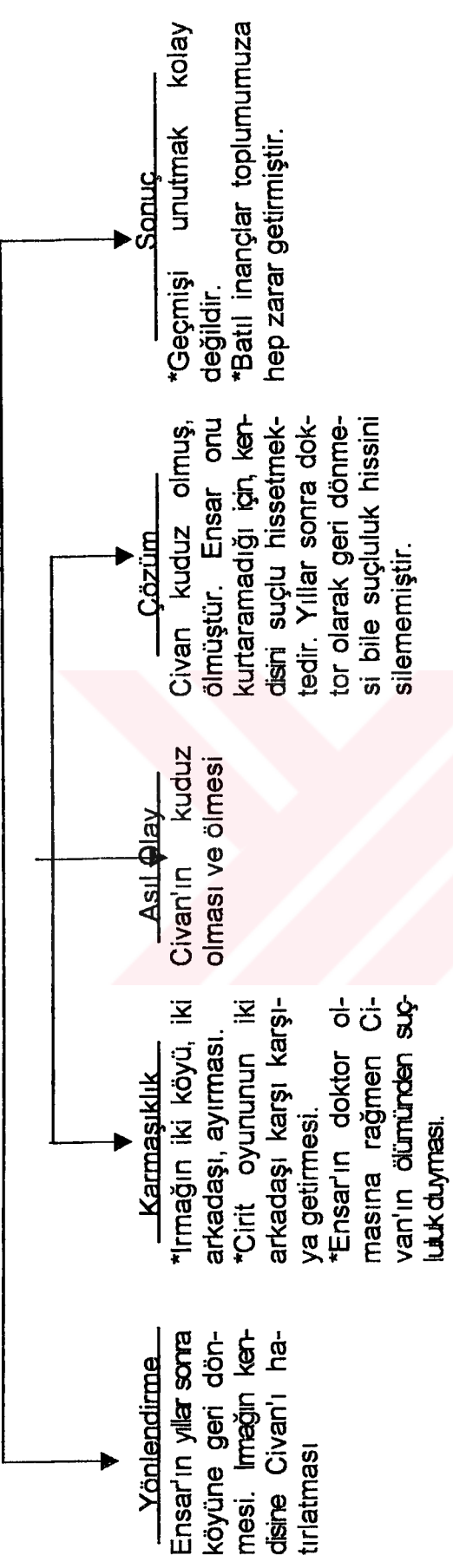
Ensar'ın köyü adına cirit oynaması

Ensar'ın cirit oyunundan ayrılması

*Civan'la kurduğu dostluğu güçlendirmek.

Kesitler	Kişiler	Zaman	Mekân
1. Kesit	Ensar	Yıllar sonra	Ensar'ın memleketi
1. Ara kesit	Ensar, Civan	İlkbahar	Irmağın üzerindeki köprü Ova, Ensar ile Civan'ın yaşadıkları köyler, bir ırmağın iki yakası.
2. Ara kesit	Ensar, Civan, Köylüler	Yaz	Cirit meydanı
3. Ara kesit	Ensar, köylüler, Civan	Yaz sonu	Irmağın kenarı

Olayın Çözümlemesi



Hikâyenin Kültür Yapısı

(... Ölü saatler. Köyde çıt çıkmıyor. Her yer terk edilmiş gibi, gömülmüş gibi. Yarısı toprağa gömülü eski zaman harabeleri gibi; anısız renksiz, kokusuz, hareketsiz yorgun köpekler- dilleri bir karış dışarda ve güçlkle soluyordu. Bulabildikleri tek tük ağaç altlarını ya da dam çıkıntılarının duvar diplerine düşürdüğü avuç içi genişlikteki gölgeleri kapışmışlar; küçük çocuklar aralık ağızlarından akan salyalarına ve yüzlerine konan sineklere aldırmandan dar sedirlerin, alçak kerevetlerin üzerinde baygınlığa benzer uyku içindeler şimdi, s. 230.)

Yukardaki alıntıyı gösterdiğimiz gibi yaz mevsimi bir köy betimlemesiyle başlayan Ensar ile Civan'ın Hikâyesi, Murathan Mungan'ın diğer hikâyelerine göre *masalımsı havadan* daha çok uzaklaşır. Olay gerçeklik, yaşanmışlık hissi verecek tarzda kurgulanmıştır. Köyün betimlenmesinden sonra Ensar ile Civan'ı birbirinden ayıran ırmak anlatılır.

(Yaz sonu geldi mi, ilk yağmurlarla birlikte, yeniden kabarıp, coşan bu ırmak, aynı ırmak mı? Kışın taşan, coşan, deliren, kuduran, buza kesen bu ırmak -ki bundan böyle ona hep Civan'ı anımsatacaktı.- Üzerinde sal tutmaz, köprü barındırmazdı. Kaç kez kapıp götürdü kaç kişiyi. Kaç türküye, kaç ağıda girdi. Öldüren gücüyle, öfkesiyle, gazasıyla. s. 231)

Köylülere geçit vermeyen hikâyelere, türkülere, ağıtlara konu olan ırmaklar, *halk edebiyatımızın* temel malzemelerindendir.

"O" yani Ensar, köyüne yıllar sonra doktor olarak geri döner ve çocukluk arkadaşı Civan'ı onun kuduzdan ölümünü hatırlar.

Ensar, ırmak üzerindeki köprüye oturmuş, geçmişi hatırlarken, birden bire sanki Civan'ın otuz yaşındaki -yaşamış olsaydı, olması gereken yaş- halini görmüş gibi olur. Bu bölümde modern ve postmodern edebiyatın da reddetmediği düş hayal, sanrı, sezgi yani "kurmaca" dünyasına geçiyoruz.

"... Bir ölüm meleği bu buralarda çok oynanan güneş oyunu, bir sıcak yanılsaması... Ya da nicedir belleğini yoran, gözlerini yıpratın düşlerinin yeni bir oyunu değilse; ya da cinler, yani Mezopotamya'nın bütün cinleri basmadiysa burayı, civan bu görünen... s. 233)

Ensar ile Civan, şimdi üzerinde kopru bulunan bu ırmağın iki yakasında tanışrlar. Irmak geçit vermediği için uzaktan uzağa arkadaş olurlar.

Yaz geldiğinde ırmak geçit verir. İki arkadaş artık birliktedirler. Bu bölümde Anadolu'da gençlerin kurduğu arkadaşlık biçimi üzerinde duruluyor. Ensar ile Civan kan kardeşi olurlar. Manas Destanı'nda, Kançora ile Kiyaz arasında kılıç yuzu yalayarak kurulur. Heredot, tarihinde kan kardeşliği geleneğinin İskitler arasında yaygın olduğunu belirtir¹

(Iрмаğın seyreltiği zamanlar birlikte yüzdük, ava çıktık, odun kestik, ziyarete gidip adak adadık, dilek diledik, kan kardeşi olduk, lorke oynadık, kızlara nâme yazdık; birbirimize renkli poşiler, kara ageller armağan ettik, cigara içtik kuytuda, gümüş bir tabaka aldım ona, sarı kehribardan saçağı gümüş simli bir tesbih aldı bana. Bir ağızlık aldı bana, bir çakmak aldım ona; tüfenklerimiz üzerine adlarımızı kazıdık. Gözü kara olalım diye alıcı kuş teliğiyle gözlerimize çekilen sürmeyi birbirimizin etinde tazeledik. s. 240)

Hediyeler ve takılar daha çok Güney Doğu Anadolu bölgesinin izlerini taşıyor.

Her iki delikanlıda aynı yaz her Türk genci gibi arkadaşlıklarını "Askere ya da gurbete gittiklerinde de unutmayacaklardı."

(... İkisinin de yüreğinde delice bir sevinç, uçarı bir yemin, ergenliğin gür coşkusu... Ocak - başlarında dinledikleri bütün kış masalları, s. 235)

¹ Mahmut Tezcan; Kültürel Antropoloji, Kültür Bakanlığı Yay, Ank. 1997, s.86

Hikâyenin sonunda ise iki arkadaş acı bir olay sonucunda ayrılırlar.

Kuduz olan Civan bu ırmakta bir salın içinde ölüme terk edilir. Hikâyede ırmak, zıt fonksiyonlarla karşımıza çıkıyor. Bunu karşıtlıklar alanında şöyle göstenebiliriz:

$$\text{Irmak} = \frac{\text{Ayıran}}{\text{Kavuşturan}} \approx \frac{\text{Kış}}{\text{Yaz}} \approx \frac{\text{Öldüren}}{\text{Yaşatan}}$$

Ensar ile Civan'ın köyleri adına oynadıkları *cirit oyunu* da ırmak gibi hem "ayıran", hem de "kavuşturan"dır.

İlk kez cirit sayesinde yanyana gelen iki arkadaş yazarın cirite yüklediği ikinci bir anlamla, ayrılma noktasına gelirler.

Geleneksel cirit şenliği özellikle Erzurum-Kars gibi şehirlerimizde halen yaşatılmaktadır. Ensar ile Civan'ın ciritte karşı taraf olsalar da köylüleri için bu bir oyun, bir tür şenliktir. Yazar cirit şenliğini şöyle tanıtıyor:

(Uzak köylerden davul, dümbelek sesleri geliyor, uzak şenlikler, uzak muştular... Kimi geceler kaval sesleri ırmak boylarında...

Civar köylerin cümle kalabalığı doluşmuştu ovaya... Onca yüklü hayvan, sırtında rengârenk yaygıları, kapları kacaklarıyla karşıya geçti... Bembeyaz çadırlar kurulmuştu dört yana... Yanyana dikili atlar, yanyana dizili yiğitler bu sessizliğe kulak kabartıyorlar. s. 237-38)

("Rakibim doru bir at sırtında bana doğru geliyordu. Yüzünü bedenini seçmeye çalışıyordum uzaktan. Onu kollamak, yüzünü görmek, içini anlamak istiyordum. Yüzünü göremediğim, bakışını bilemediğim, içini anlamadığım bir insana karşı düşman olamazdım, kendimi savunamaz, doğru zamanda saldıramazdım.

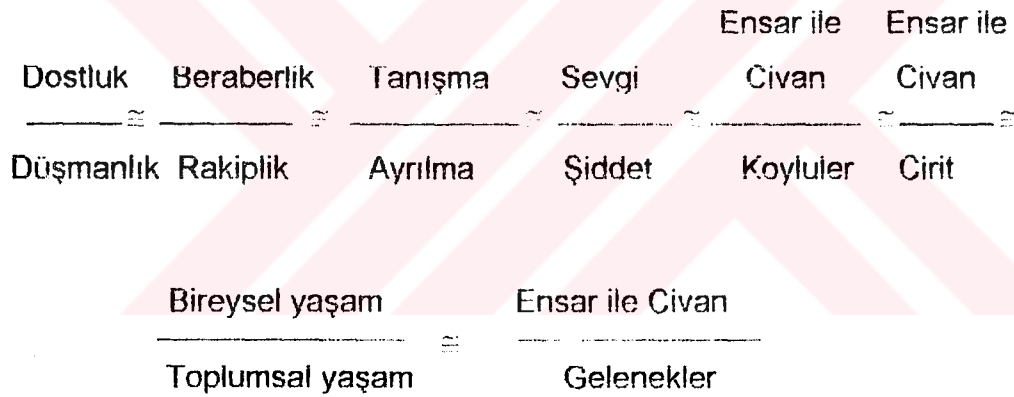
Ne olsa her yarışma bir düşmanlık oyunuydu. Bana doğru hızla yaklaşıyordu ki, kısılmış gözlerimle dikkatle baktığımızda gelenin Civan olduğunu anladım... İlk buluşmamız böyle bir düşmanlık çizgisinin üzerinde oldu.

Bu anlamda ilk ciritimiz ikimiz için de bir yenilgiydi.

... Birbirimizi daha dokunmadan birbirimizin şiddetini tanımiştık. s. 238).

(Gözlerini yitirmiş, yoksul düşmüş, utalmış bir geleneğin son ız surducuları olarak, ovanın düzünde iki çıplak at sırtında iki rakip kendi köyleri adına cirit tuttular. s. 236)

Cirit oyunu, geleneksel boyutunda çıkarılmış oluyor. Karşıtlıklar alanı haline geliyor.



Cirit oyunundan sonra Ensar ile Civan'ın arkadaşlığı yaz boyu devam eder

Ensar birgun Civan'la görüşebilmek için ırmak boyuna doğru gider. Civan'ın köylüleri ırmak boyunda toplanmıştır. Civan ise bir salın içinde garip hareketler yapmaktadır. Ensar, Civan'ı kurtarmak için suya atılsa da, Civan'ın kendisine saldırması üzerine, soldan uzaklaşmak zorunda kalır. Kuduz olan Civan, şeyhe götürülmüştür.

Gelenek ve göreneklerin batıl inanışların, edebiyatımızda konu olduğunu sıkça görmekteyiz. Murathan Mungan bu biçime "ben"i, özneliği fazlaca katarak başvuruyor:

"Suçluluk duygusu"nun hikayeye bu şekilde girdiğini görüyoruz.

"Şifa bulması için götürüldüğü şeyhlerden birisinin buyruğuyla bir sala konulup, su aşırıltmaya çalışılan Civan'la birlikte yok oldu bir yerlerim. Bir daha hiçbir duygumu yaşayamadım. Bütün duygularım bütünlüğünü, gerçekliğini, şiddetini yitirdi.

"Su cinleri geçit vermedi!" dedi köylüler. "Kimsenin bir suçu yok!" Şeytanı yaktığım ateşin alevlerini ırmağın suyu örttü.

Cirit değeneğimi ırmağa verdim.

Tesbihimi, poşilerimi, agellerimi." s. 243)

Hikâye batıl inanışlar nedeniyle kaybedilen bir insanı anlatıyor ve bu yönüyle, gelenek ve görenekleri konu edinen herhangi bir eserden farklılık göstermiyor. Ancak, Civan'ın kuduzdan ölmesi, Ensar'ın bundan suçluluk duyması ve bu duygunun nedeninin tam olarak açıklanmaması *postmodern edebiyatın* özelliklerindendir. Metnin sonunda metni kapalı kılan, neden-sonuç ilişkisini parçalayan bir yaklaşımdır.

Teknik açıdan hikâye Mungan'ın diğer hikâyeleri gibi *döngüsel* *metin* özelliğini taşıyor: Hikâye aşağıdaki satırlarla başlıyor;

(Irmağın üzerine düşen güneş, küçük kırmıldanışlarla çalkalanarak parçalanıyor, kalkıyor, yer değiştiriyor... Küçük anaforlarla kendi çevresinde dönen su, uysal şimdi; akıyor, durmadan akıyor. Güven veriyor insana, hiçbir şey olmazmış, olamazmış gibi. Oysa yüreğinde derin bir sızıyla birlikte akıyor.

Yüreğiniz bütün kirlı suları yüzünü yıkıyor.

Dönmeeykti hani, söz vermişti bir daha dönmeeycekti.

Irmağı özlemişti işte.

Yüreğiniz bütün kirlı suları yüzünü yıkıyor.

Dönmeyekti hani, söz vermişti bir daha dönmeyecekti.

İrmağı özlemişti işte.

Düpedüz özlemişti.

Sancılı, sayrılı, ağırlı bir özlemdi bu; ama özlemdi.

Kan çekmiş, cinayet yerine geri gelmişti katil... s. 231)

Yukardaki satırların şekil ve olay olarak devamı olan şu satırlarla son buluyor:

(Şimdi burada durup bütün bunları anmak neye yarar? Hepsi bir düş, bir karabasan, bir yanılsamaydı meğer. Uzakta, ırmağın üst yakasında artık bunlara izin vermeyen köprü duruyor.

Köprünün üstüne çıkıp altımdan geçen sulara bakıyorum.s. 243)

Hikâyede Geçen Kültür Unsurları

Halk musikisi ve aletleri	Mekân-barınak	Halk ağızlı sözler	Halk eğlenceleri ve halk tiyatrosu
*Türkü *Ağıt *Davul *Dümbelek *Kaval	*Köy *Ocak başı *Çadır	*"Akını mı apardılar se-nin?" *"Sakın elleşmeyesin"	*Cirit oyunu *Lorke oynamak

Halk inanışları gelenek ve görenekler	Hayvanlar	Eşya
*Ergenlik çağına gelmiş erkek çocukların cirit oynaması *Cin tutması *Kuduz olmuş insanın cine tutul-duğuna inanmak *Adak adanmak *Nâme yazmak Kan kardeşliği	*Köpek *At *Yılan	*Sedir *Kum saati *Denk *Yaygı *Kilim *Tesbih *Poşi *Agel *Tüfek *Ağızlık *Poşi

2.1.6. YILAN VE GEYİĞE DAİR

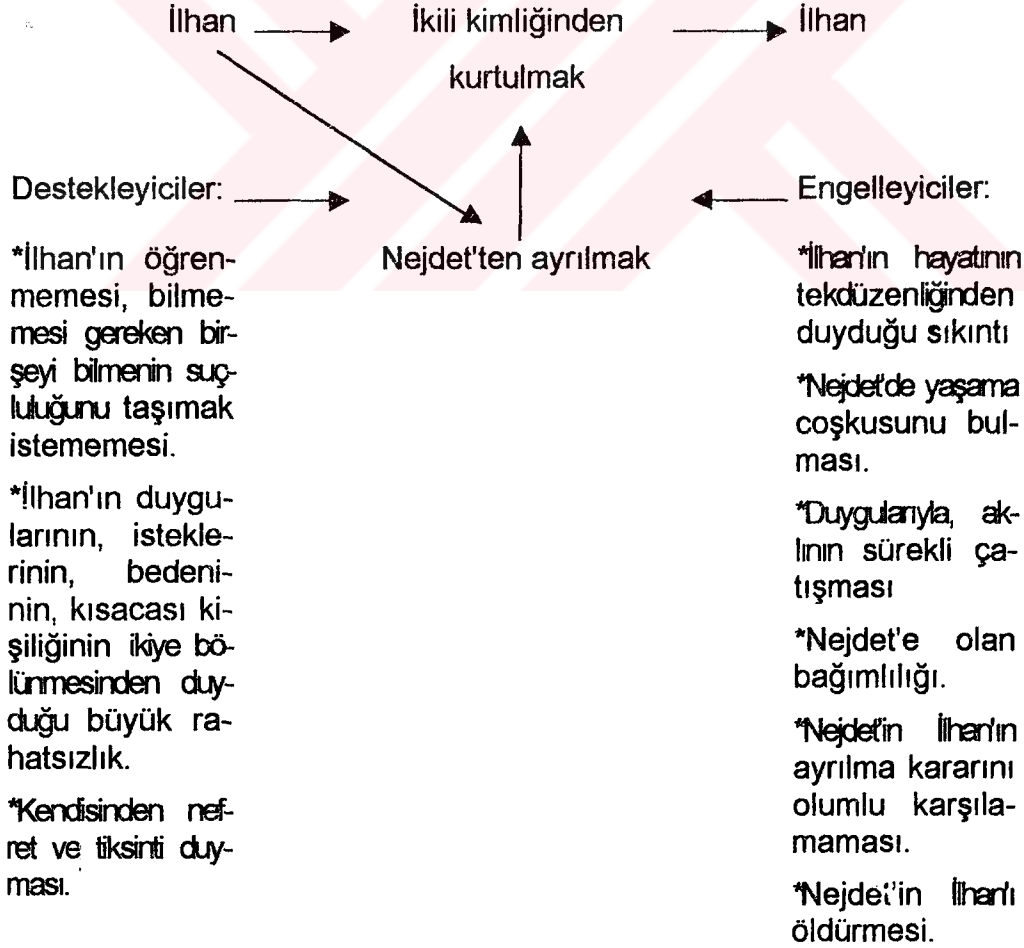
Hikâyenin epizotları:

- 1- İlhan'ın eşcinsel eğilimleri vardır. Evleneceği günlerde bu ikili kimliğiyle yoğun bir savaşa girer. Eşcinsel eğilimlerinden kurtulmak amacıyla evlilik kararını, arkadaşı Nejdet'e açıklar.
- 2- Kararını açıkladığı gün Nejdet tarafından boğularak öldürülür.

Olayı kesitlerde inceleyelim:

I. Kesit:

İlhan evlenmek üzeredir, ancak eşcinsel eğilimleri de vardır. Tek amacı eşcinsel eğilimlerinden kurtulmak, ikili kimliğini yok etmektir. Bu amaçla ayrılma kararını arkadaşı Nejdet'e açıklar. Nejdet karşılık olarak İlhan'ı boğarak öldürür.



İlhan'ın ölümü, ikili kimliğinden kurtulup kurtulmadığını anlamamıza engel oluşturuyor. Ancak metinde ayrılma isteğini Nejdet'e bildirmesini, ikili kimliğinden kurtulma isteğine, bir sonuç olarak kabul edersek "Özne nesneye kavuşmuştur." diyebiliriz.

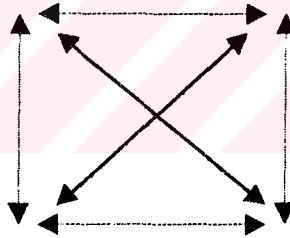
$$Ai:[\ddot{O}_1 \longrightarrow (\ddot{O}_2 \wedge N)]$$

İlhan'ın ölümünü ikili kimliğinden kurtulma isteğinin karşısında bir engel olarak düşünürsek, özne, istediği nesneye ulaşamaz" sonucuna varabiliriz.

$$Ai:[\ddot{O}_1 \longrightarrow (\ddot{O}_2 \vee N)]$$

Yılan ile Geyiğe Dair'in kahramanı İlhan'ın çelişkileri "Güven Park" ve "ev"i ile belirginleşiyor. Güven Park onun eşcinsel eğilimini ev ise, bu eğilimlerinden kurtulma isteğini simgeliyor. Bu karşıt istekleri semiotique caré üzerinde gösterelim.

İkili kimliğinden ayrılmayı istemek



İkili kimliğinden ayrılmayı istememek

Eve gitmek.

- *Aklın öne çıktığı yer
- *Gerçeklerin, toplumun onayladığı ilişkilerin yaşandığı yer.

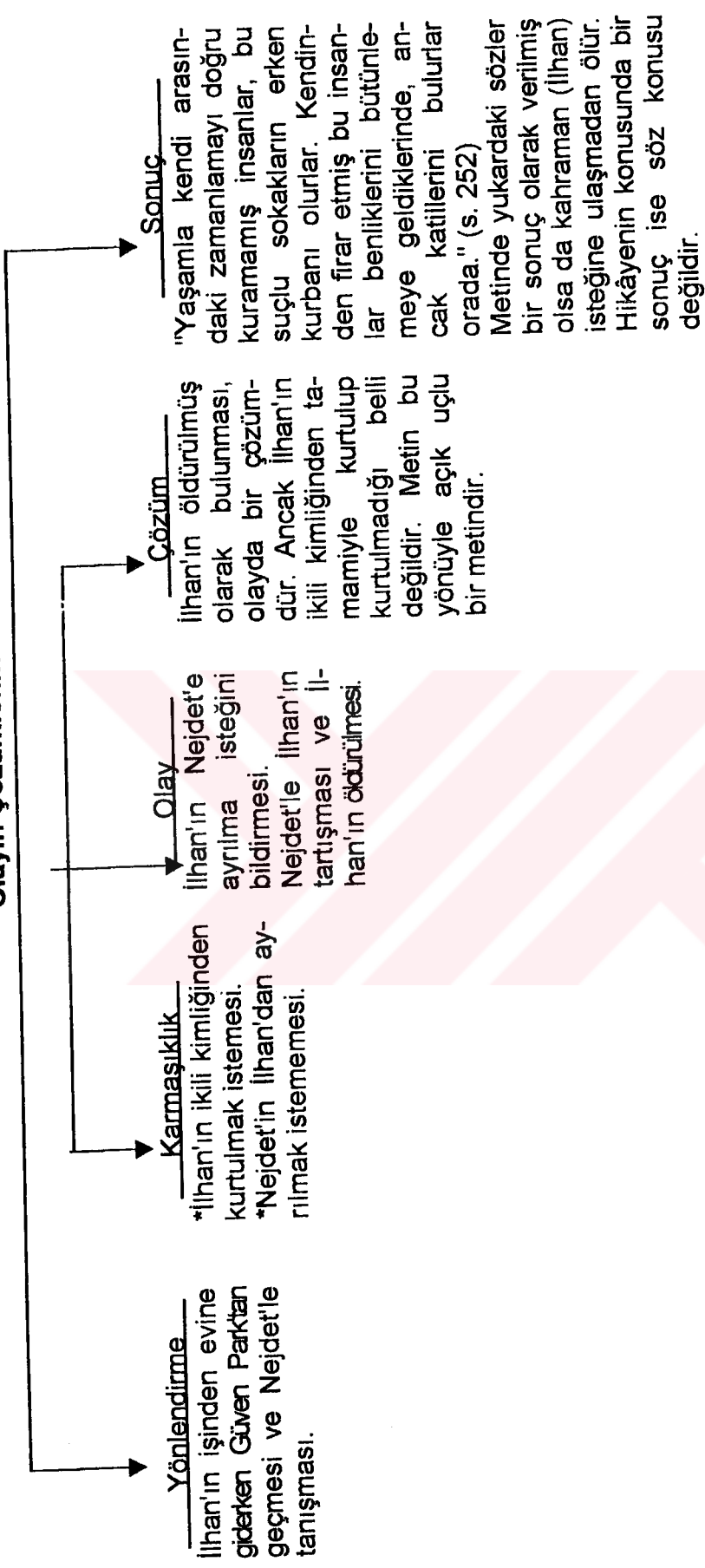
Güven Park'a gitmek.

- *İçgüdülerin, bilinç altının ortaya çıktığı yer.
- *Suç işleme isteği.
- *Düşler, hayaller ve toplumun onaylamadığı ilişkilerin yaşandığı yer.

Kesitler	Kişiler	Zaman	Mekân
1. Kesit	İlhan	Güz sonu...	Ankara Güvenpark İlhan'ın evi
2. Kesit	İlhan, Nejdet	Ertesi gün...	Güvenpark



Olayın Çözümlemesi



Hikâyenin Kültür Yapısı

Yılan ve Geyiğe Dair, daha çok çağrışım ve sezgilerin ön plana çıktığı bir hikâyedir.

Yılan ve Geyiğe Dair parkta ölüsü bulunmuş birinin tasviriyle başlar. Ölen kişinin "yüzünün kıyısında bir gülümseme" vardır. Ölmeden hemen önce, gökyüzünde gördüğü uçurtma onu çocukluğuna götürür. Çocukluğuyla birlikte herşey çağrışımlar sağnağına dönüşür.

Murathan Mungan bu içeriğe uygun bir biçim veriyor. Yani metni *paradoik* (metnin şekli ile içeriği arasında uyum sağlamak) bir şekilde oluşturuyor.

("Parkın ıssızlığında. Yüzü park kadar ıssız. İssizlik, bir park ve bir yüz gibi. Çağrışım gibi. Çağrışım. Çağrışım. Çağrışım. Çağrışım.

.....

Ölüme mi

gülümsüyor?

Yaşadıklarına mı

Yaşayanlara mı

Ardında bıraktıklarına da

Bıraktığına da olabilir.

Ne ki bir şeylere gülümsediği kesin. Yenik bir ceset olmadığını mı anlatmak istiyor nedir?

Yüzü bir ölü gibi değil, sanki uyuyormuş gibi.

Kavuşmuş gibi. Sanki ölümlle kucaklaşmış, koyun koyuna yatıyormuş gibi parkın kıyısında.

Hayatın kıyısında.

.....

Tam ortasında yırtılıvermiş

Gökyüzü kanıyor

Bir gülümseme,

Gökyüzünde kanayan bir

Uçurtma gibi...

Uçarken ağaca takılı

kalmış ölüm, gökyüzünde

Seyreden bir

Kalmış bir uçurtma:

Uçurtma mı?" s. 244, 245)

Metin; yılan, geyik, orman gibi masal, efsane, destan ve halk hikâyelerinde yer alan motifleri yine bu türlerdeki çağrışımlarıyla modern zamanın mekânı olan parkta buluşturuyor.

(Bir park insanıymış. Geceleri yaşarmış. ormanına saklanmış. Geyikmiş. Koşarmış.)

Cümleleriyle parkta ölen kişi geyik sembolüyle bütünleştiriliyor.

Geyik; masal, efsane, halk hikayelerinde ve destanlarda kahramanı ardından sürükleyen, gizemli bir avdır, ancak avlandıktan sonra avcısını lanetler. Halk arasında geyik avlamak, özellikle hamile geyiği avlamanın uğursuzluk getireceğine inanılır. Halk edebiyatı ürünlerimizde *kutsal dişi geyik* motifi önemli bir motiftir. Geyiğe zarar vermek ise ağır bir günahdır. Masal, efsane, destan ve halk hikâyelerinde geyik mahsumiyetin ifadesidir.

Hikâyede boğularak öldürülen kişinin, yani geyiğin, boynuna bir yılan dolanmıştır.

Hikâyenin başında "kişinin" kim tarafından öldürüldüğü belli değilse de, geyiği öldürenin boynuna dolanmış yılan olduğu anlaşılıyor. *Yılan*, gizemcilikte yaşamın ve bağlantılı olarak ölümün, gece değerlerinin ve dolayısıyla ışığın, erkekteki dişiliğin sembolüdür.¹

Halk edebiyatı ürünlerinde yılan, öldüren, hain ve sinsiliğin sembolüdür. *Adem ile Havva Kıssası*'nda yasak meyveyi korumadığı için onlarla birlikte cennetten kovulan yaratıktır.

¹ *Büyük Larousse Sözlük ve Ansiklopedisi*, Milliyet Yayınları, İstanbul 1986, Cilt 24, s.2553.

Hikâyeye göre yılan ile Geyiğin cengi "kimbilir hangi zamanı" da ormanda başlar, ormanı bölüşemeyen bu iki yaratık sürekli kavga halindedirler.

Orman, *masallarda* çocukların kaybolduğu, yollarını kaybettikleri yerdir. Psikolojide ise bilinçaltını temsil eder. Metinde ise *karmaşayı, düzensizliği, yaşamı* temsil ediyor. Yılanla geyiğin cengi, geyiğin ölümüyle son bulur.

Orman çağrışımı, metnin bu bölümünden sonra parka dönüşüyor. Geyik İlhan'a yılan ise metin boyunca yalnızca birkez adı verilen Nejdet'e dönüşüyor.

Park ise bütün bu çağrışımlardan sonra, Ankara'daki Güven Park'a dönüşüyor. İlhan hergün evine giderken bu parktan geçer. Bu park sıradan bir park değildir. Güven Park Ankara'da travestilerin, uyuşturucu kullanan ve satanların mekânıdır. Metinde ise içgüdülerin ve bilinçaltının su üstüne çıktığı yer olarak karşımıza çıkıyor. İnsanlar burada "suç" diye nitelendirilen durum veya davranışları yaşayabiliyorlar.

Park; İlhan için bir sınır ikili kimliğinin ayrıştığı bir yerdir. Metnin ilerleyen safhasında İlhan âşık olduğu gençle bir parkta tanışır. Bir anlamda park İlhan'ın eşcinsel kimliğini tanıdığı bu yönüyle tanıştığı, kendisiyle savaşa tutuştuğu, hem mutluluk duyduğu, hemde suçlu bir zevk, yaşadığı yerdir.

İlhan bir gece parktan geçerken kopkoyu karanlıkta bir çift yeşil gözle gözgöze gelir. O arada yanından "gencecik ölüm e-meri bir delikanlı" geçer. Arkasına dönüp bakmaz. İlhan'ın yanından geçen Nejdet olduğunu metnin ilerisinde anlıyoruz

(Hz. Lût'un karısı geçti usundan. Ardına dönüp bakarsa sonsuza dek orada taş kesip kalmaktan korkuyordu. s. 256)

Hz. Lût'un kavmi, sapık ilişkiler yaşadığı için Tanrı tarafından lanetlenmiş ve cezalandırılmış bir topluluktur.

Murathan Mungan dini motifleri de malzeme olarak alırken, yukardaki alıntıda eşcinselliğin tarihine de gönderme yapıyor.

Hikâyenin devamında İlhan parktan çıkarak evine gelir.

(Evin kapısındaki paspasa takıldı ilkin ayağı, sonra gözü. ayağa takılan bu şey, her seferinde ayağına takılarak onu yeryüzüne geri gönderiyordu, düşlerinden silkeliyordu. Paspas evini anımsatıyordu ona. Evin, evlerin ailelerin varlığını anımsatıyordu. Gündelik yaşantının gerçeğini, gündüzlerin gerçeğini... s. 257)

Park ile ev çelişik iki mekân oluyor. Park düşleri, hayalleri ve toplumun onaylamadığı ilişkileri ev ise; güveni, gerçeği ve toplumun onayladığı biçimleri, yani aileyi simgeliyor.

Ancak İlhan ne parkta ne de evde huzur duyuyor. Parkta suçlu bir zevk, evde ise büyük bir boşluk hissi içinde kalıyor.

Park, İlhan'ın duyduğu temel rahatsızlığın simgesi, eşcinsel kimliğiyle yüzyüze geldiği yerdir. Bu kimliğinden hem korktuğu, hem kabullenmek istediği mekândır.

Ev ile park çelişkisinden hareketle İlhan'ın içinde bulunduğu ikili duyguları, iç çatışmalarını şu şekilde karşıtlıklar alanında gösterebiliriz.

Ev	Gündüz	Gerçek	Akıl	Eşcinsel eğilimlerden kurtulma isteği	Evlilik
Park	Gece	Hayal	İçgüdüler	Eşcinsel eğilimler	Nejdet

İlhan eve geldiğinde evleneceğini hatırlar. Bu nedenle sevgilisinden ayrılması gerekmektedir. Ertesi gün parkta evleneceğini Nejdet'e açıklar.

Nejdet'le İlhan'ın konuşmasından sonra hikâye, yılan ile geyiğin savaşı ve sonuçta geyiğin ölümü ve yılanın *geyik-yılana* dönüşmesiyle son bulur.

Hikâyenin sonunda ölen İlhan olduğuna göre öldüren Nejdet'tir. Ancak bu kesin olarak, açıkça belirtilmemiştir. İlhan'ın ayrılık teklifine Nejdet'in cevabı aşağıdaki alıntıda yılan ile geyiğin kavgasıyla özdeşleştirilmiştir.

(Yılan gene de başka bir yolu olmadığı için, başka bir yol bilmediği için yoluna durmuş geyiğe saldırıp, yuttu onu.

Başka bir varoluş biçimi bilmiyordu. Öğrenmemişti. Öğretmemişlerdi. Bu ormanda ikisine birden yer yoktu. Cenk uzun sürdü, orman sarsıldı.

Yılan sarsıldı.

Geyiğin gözleri soktu ilkin yılanı.

Yılansa sonra

Orman sarsıldı. ormanlar sarsıldı, çağrışımlar sarsıldı. Geyiği yuttuğunda iyice ağırlaşmıştı artık. Yorgundu. Orman ağırlaşmıştı. Şimdi onun yükünüde çekiyordu. Bir an ölecek gibi oldu. O orman kuytusunda geyiği yuttuğu yerde, olduğu yerde kaldı, bir süre, bir yere kıyılayamadı. Kendine baktığında geyiğin biçimini aldığını gördü. Geyik biçiminde bir yilandı şimdi. Geyiğin gözleri, yılanın pullarında parlıyordu sanki. s. 265-266)

Murathan Mungan diğer hikâyelerine göre Yılan ve Geyiğe Dair'de halk kültüründen daha az faydalaniyor. Geyik ve Yılan motifleri yanında masal, hikâye ve destanlara mekân olan; orman, bahçe çağrışımları üzerinde duruyor. Hikâyede orman, şehire yani Ankara'ya, bahçe ise Güven Park'a dönüşüyor. Tıpkı geyiğin İlhan'a, yılanın ise Nejdet'e dönüştüğü gibi.

(Bahçelere tutkunluğum nereden geliyor bilemiyorum... Kim bilir, belki ben de bahçelerin yeşermekten kararmış, büyüleyiciliğinde o yitirilmiş cennet duygusunu buluyorumdur. Nitekim bir çok edebiyatçı, sinemacı "yitirilmiş cennet" izleğini bir bahçenin çevresinde kurar. Adem ile Havva'nın kovulduğu cennet, insanlığın yitirdiği mutluluğu bir daha hiçbir zaman bulamayışının trajik serüvenine dönüştür. Yazılı ya da görsel sanatlar tarihinde Orman/Bahçe/Park gizemin, büyüünün; insanlığın ve dünyanın karanlık tarihini izleyen bir "arketip" haline gelmiştir.)²

"Yılan ile Geyiğe Dair" Murathan Mungan'ın diğer hikâyeleri gibi döngüsel bir metindir. Yani yazar başladığı noktaya geri dönüyor. Olayın sonuç kısmı ile başlayan hikâye, asıl olayın anlatılmasıyla devam ediyor ve tekrar başa yani sona dönüyor.

Yılan ile Geyiğe Dair şu şiirsel cümlelerle başlıyor ve tekrar aynı cümlelerle son buluyor.

(Parkın kıyısında ölüsünü buldular.

Yüzünün kıyısında bir gülümseme. s. 266)

Hikâyede olay bir sonuca vardırıılırken konu çözümsüz bırakılır. Eşcinsel kimlikle savaşı konu olarak belirlemiştik. İlhan eşcinsel eğilimlerden kurtulmak ister. Ayrılma kararını Nejdet'e söylediğinde ise Nejdet tarafından boğularak öldürülür. Eşcinsel kimliğiyle savaşının sonucu, İlhan'ın ölümüyle karanlıkta kalır.

Hikâyede Geçen Kültür Unsurları

Hayvanlar	Dinsel kıssalar	Masal, efsane ve hikâye mekânları
*Yılan	*Hz. Lut'un kıssası	*Orman
*Geyik		*Bahçe

² Murathan Mungan, "Geçtiğimiz Bahçeler", Gösteri, Eylül-Ekim 1992, Sayı 142, s. 12.

2.2. GENEL DEĞERLENDİRME

Murathan Mungan'ın **Cenk hikâyeleri** adlı hikâye kitabı, *Şahmeran'ın Bacakları*, *Ökkeş ile Cenvagor*, *Kasım ile Nâsır*, *Binalî ile Temir*, *Ensar ile Civan* ve *Yılan ile Geyiğe Dair* adlarını taşıyan altı hikâyeden oluşuyor.

Her biri farklı hikâyeler olmasına rağmen, barındırdıkları *kültürel unsurlar*, hikâyelerin *yazılış tekniği* ve hikâyelerde işlenen *konu* açısından Cenk Hikâyelerinde de Murathan Mungan'ın bütün kitaplarında göreceğimiz bir bütünle karşılaşyoruz.

Cenk Hikâyeleri ki, altı hikâye de aynı "tem"ler üzerine kurulmuş hikâyelerdir. Bu temler: *dostluk-duşmanlık*, *ihanet-sevgi-nefret*, *guzellik-çirkinlik*, *iyi-kötü*, *eski-yeni*, karşıtlıklarını belirgin hale getiren kavram çiftleridir. Kitabın son hikâyesi *Yılan ile Geyiğe Dair*'de farklı olarak sevgi temi yanında *eşcinsellik* ve kimlik *arayışı* tem'i işleniyor. Altı hikâyede de yazar erkek kahramanları ön plana çıkardığına göre bu seçiminde kitabın bütününde "örtük bir eşcinsellik" konusun da bulmamız mümkündür.

Cenk hikâlelerinin hemen hemen bütün kahramanları, gelenek ve göreneklere karşı çıkan, gelenek ve göreneklerin belirlediği kısıtlılıklarıyla mücadele halinde olan kahramanlardır ve Murathan Mungan'ın diğer hikâye kahramanları gibi "*Cenk*"ten yenik çıkan, mutsuz kahramanlardır.

Mungan'ın bu ikinci kitabına, kitabın içeriğine de uygun olan "*Cenk Hikâyeleri*" adını veriyor.

Murathan Mungan yukarıda da belirlediğimiz tarihsel ve evrensel boyut taşıyan temaları bize ve doğu dünyasına ait kültürel unsurlarla süslüyor. Kitabın ilk hikâyesi *Şahmeran'ın Bacakları*'nda *Binbir Gece Masalları*'ndan, *Camasbnâme*'den aldığı Şah-ı Meran ve Cihanşah masallarını ve bu masalların Anadolu'da yaşayan biçimlerini yukarıda belirttiğimiz temlerden "insanoğlu ihanete yatkındır" konusunu ön plana çıkararak işlerken eski anlatı geleneklerini geri getirir.

(Eskiden, çok eskiden, uzun kış gecelerinde kısık lambaların pusu camlarda titrek ışıltılarla kıpraştığı köy kahvelerine gece masalcıları, deng bejler, âşıklar gelirlermiş...

Dışarıda dondurucu bir fırtına ortalığı kasıp kavurur, şiddetli bir tipi dünyanın bütün kış kahvelerini tehdit ederken, onlar üzerlerindeki karları silkeleyip, kalın abalarını ocağın kenarına kurutup, kendilerine sunulan kahveden ve tütünden kismetlerini alıp; eskilerden kalmış, geçmiş zamanların güzelleştirdiği masalların yırtık, sökülük yerlerini onararak; belleklerine gömülmüş imgeleri bulup çıkararak, üzerlerindeki çöl tozunu silkeleyip parlatıp, canlı kılarak yeniden anlatırlarmış. Zamanın küllerinin savurduğu insanları, öyküleri, destanları, masalları, kahramanları, sevdaları, camları puslu kış kahvelerinden, ölü mangal ateşinin ısıyan gözlerine baka baka yeniden anlatmak, yeniden dinletmek kolay değildir.

Hiçbirşey yeniden kolay değildir.)³

Hikâyelerin de coğrafyası Türkiye'dir. Doğu, Güney-Doğu ve Doğu Akdeniz bölgelerimizin zengin halk kültürü, efsaneleri, hikâyeleri, bu hikâyelerin *kültür dokusunu* oluşturur. Son hikâye, *Yılan ve Geyiğe Dair*, Yılan ve geyik gibi masal, halk hikâyesi ve mitolojide geçen iki hayvanın, iki kahramanın sembolleri olarak kullanılırken, hikâyenin gerçek mekânı "Ankara" olarak belirlenir.

Kasım ile Nâsır, Ökkeş ile Cengaver, Binalî ile Temir, Ensar ile Civan genel olarak bize ait olan gelenek ve göreneklerle, feodal bağlarla kişinin verdiği mücadeleyi anlatırken, *dostluk-düşmanlık, sevgi-nefret, güzellik-çirkinlik, iyi-kötü* gibi kavramları da evrensel boyutlarla sorgular. Mungan yüklendiği kültürel mirası çerçeve ederek aslında insanlar arasındaki temel çatışmaları anlatmaya çalışır.

Mungan bu bilinçli tercihini şöyle yorumluyor:

³ Murathan Mungan, *Cenk Hikâyeleri*, s. 123.

"Feodalizm bir Türkiye'li olarak beni çok ilgilendiriyor. Çok kullanıldığı için Türkiye sanatının gündeminden düşmüş gibi görünen ama hayattan düşmemiş, tersine saklı ve örtük biçimleriyle hâlâ başköşeyi tutan feodal motifler beni çok ilgilendiriyor. Bunlara çoğunlukla folklorik bir malzeme olarak yaklaşılageldiğini ise gerekli ödeşmelerin gerçekleştirilmediğini düşünüyorum. Beni bunlar sorunsal düzeyinde ilgilendiriyor. Kısıtlanmış koşullardaki insanın dramı, yaşamın temel kuşatıcıları, belirlenmiş alanlardaki iktidar ilişkileri ve benzerleri. Ama ben tüm bunları aşkın, güzelliğin ve ölümün ortasına yerleştiriyorum. Çünkü gerçek hayatta da böyle olduğunu düşünüyorum."⁴

Mungan'ın bütün hikâyelerinde çocukluğuyla, ilk gençlik yıllarıyla, yaşadığı yer olan Mardin'le ilgili izler bulmak mümkün. Özellikle doğu ve güney-doğu kültürünü Cenk Hikâyelerinde ve tiyatro eserleri olan Geyikler Lânetler, Mahmud ile Yezida ve Taziye'de başarı ile işlemesini, işlediği coğrafyayı çok iyi tanımasına bağlayabiliriz.

(Babam çok iyi bir avukattı. Kısa bir zamanda mesleğinde çok yükseldi. Yörede düşman kazanmıştı, bu yüzden genellikle bizi, yani annemle beni yalnız bırakmıyor; uzak, yakın köylere, kasabalara, şehirlere yaptığı iş gezilerine bizi de beraberinde gösütüyordu. Bozuk yollar, derin uçurumlar, sarp kayalar, çıplak dağlar arasında geçerdik. Vahşi bir doğanın içinde gelişen yalnızlık ve acımasızlık duygusunu çocuk yaşta kavradım. 1958 Modern bir Ford'umuz vardı. Ben o "taksi"nin koltuğunda çıktım dünya gezisine. Doğa yasaların acımasızlığın, taşıyan insan ilişkileriyle törelerin kısıcılığıyla erken yaşta yüzleştim. Gördüğüm yerlerde çok fazlaca yoksulluk vardı, acı vardı, gözyaşı vardı. Öte yandan kimi bozulmamış güzellikler, yozlaşmamış değerler vardı. Mutlu etmedi bu geziler beni. Namus davası, kan davası, toprak davası, kız kaçırma, kan bedeli, intikam yemini gibi insanların uğruna yaşamlarını koydukları, öldükleri, öldürdükleri kavramlarla karşı karşıyaydım...)⁵

⁴ Murathan Mungan, *Murathan' 95*, Metis Yayınları, İstanbul, Şubat 1996, s. 357.

⁵ A.g.e., s. 24.

Murathan Mungan'ın kültürel değerleri başarıyla yansıtmalarının arkasında yaptığı araştırmaların da payı büyüktür. Elde ettiği malzemeyi yine hem geleneksel, hem de modern diyebileceğimiz tekniklerle işleyerek, postmodern diyebileceğimiz hikâyeyi ortaya koyar.

("Uzunca bir süredir adına Ortadoğu estetiği diyebileceğimiz bir şeyin ardına takıldım, onun izini sürüyorum. Asya malzemesinin içini yeniden döşeyerek yeni bir biçim anlayışını kurmaya yönelik deneyler ardındaydım. Asyatik malzemenin arketiplerini yorumlanmış içerikleriyle yeni bir yapılamada kullanarak, eklemllemek istiyorum. Bunun için de Asya söylencelerini, destanlarını, şiirlerini, oyunlarını, minyatürlerini inceliyor, bunlar üzerine yazılanları okuyor; bu yolda benden önce yapılanları gözden geçiriyorum."⁶

Mungan hikâye tekniği hakkında da şu açıklamaları yaparken de Cenk Hikâyeleri'nin teknik yönüyle ilgili tespitlerimizi doğrular.

("Öykücülüğümde önemli bulduğum, Doğunun öykücülüğüyle (doğudan hikaye anlatılan bir şeydir, okunan değil), Batı öykücülüğünde (Batıdan ise öykü kurulur, ya da metin çatılır) kendi yazarlığını içinde bir üsluba dönüştürmek yani hem Doğunun tahkiye geleneğini, hatta şiirsel söylemini, hem de Batının gücünü, onların parçalanmışlığından, dramatik çakımlarından alan tekniğini aynı tezgahta kullanmaya çalışıyorum...)⁷

⁶ Murathan Mungan, "Herkes Masalını Bile Getirir", Tan/Düşün, Yazın Seçkisi, Aralık 1983, Sayı 13, s. 6.

⁷ Murathan Mungan, "Edebiyatın Gökyüzünü İstiyorum", Negatif Dergisi, Aralık 1994, Sayı 2, s. 10.

3.1. KIRK ODA

3.1.1. YEDİ CÜCESİ OLMAYAN BİR PAMUK PRENSES

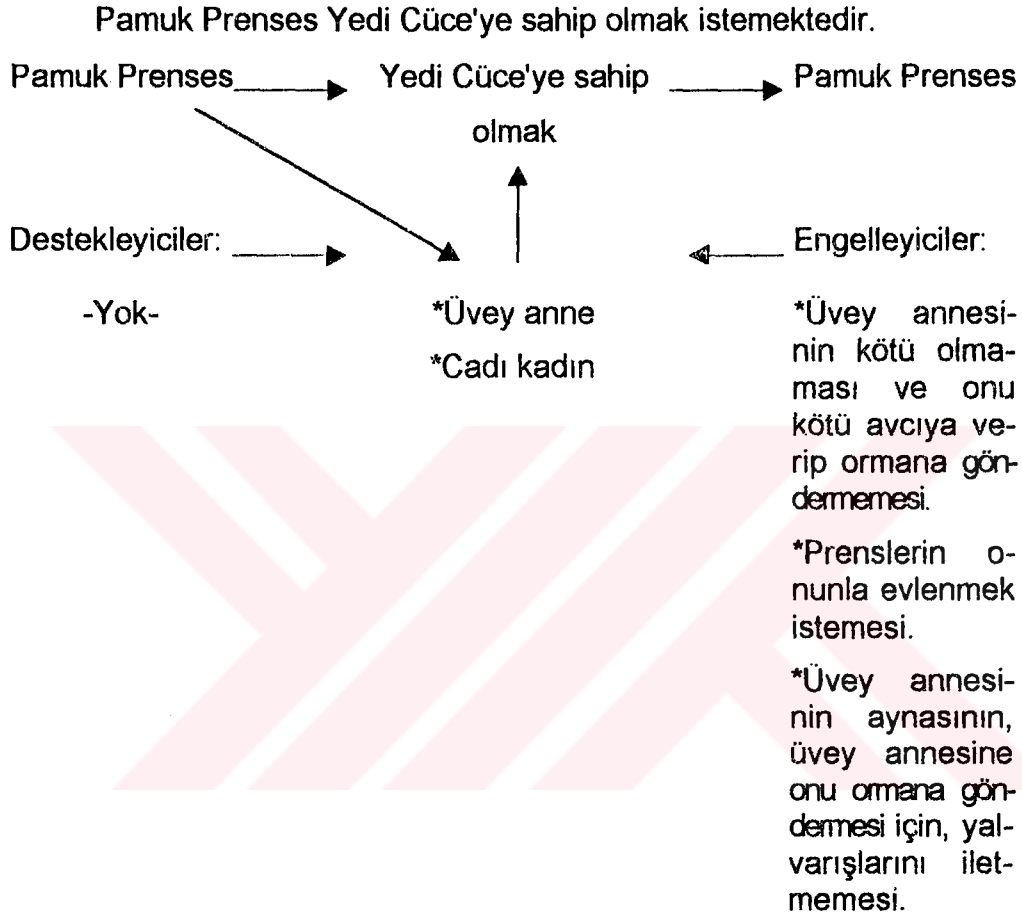
Hikâyenin epizotları:

- 1- Uzak ülkelerin birinde Yedi Cüce'si olmayan bir Pamuk Prenses yaşamaktadır.
- 2- Pamuk Prenses'in en büyük emeli Yedi Cüce'ye sahip olmaktır.
- 3- Kendisiyle evlenmek isteyen bütün Prenslere *"Önce yedi cücem olsun, ben onlarla küçük bir kulübede yaşayayım. Evlerini süpüreyim, yerlerini sileyim, çamaşırlarını bulaşıklarını yıkayayım, sonra cadı kadın gelsin beni yerde yere çalsın, siz ondan sonra gelip beni kurtarın; şimdi gelmişsiniz ne çıkar?"* der ve onları reddeder.
- 4- Üvey annesi Prensesin bu durumuna çok üzülür.
- 5- Pamuk Prenses yıllarca yedi cüceyi bekler. Yoldan geçen her yaşlı kadının sepetini *"Acaba elma var mı yok mu?"* diye karıştırmaktan bıkar.
- 6- Üvey annesinin meşhur aynasına yalvarmalarına da cevap alamaz.
- 7- Pamuk Prenses artık yaşlanmaya başlar. Yedi cücelerden umudunu keser, Prenslar de artık onu istemez olurlar.
- 8- Bu Pamuk Prenses, bu nedenle hiçbir masala giremez.
- 9- Bunun üzerine masalında kendine yeni bir yer edinmeye karar verir. Yaşlı kadın olur, koluna bir elma sepeti takar. *"Nasılsa her zaman bir pencerede yazgısını bekleyen bir Pamuk Prenses bulunur."* diyerek yollara düşer.
- 10- Bu isteği de gerçekleşmez. Elmaları sepetinde zehirleriyle çürür.
- 11- Pamuk Prenses yoksul ve kimsesiz bir şekilde, doksan yaşında, kulübesinde ölür.
- 12- Öldüğünde ülkesinde ulusal yas ilan edilir. Görkemli bir cenaze töreni hazırlanır. Tabutunu yedi cüce taşır.

- 13- Törene ailevi nedenlerden Beyaz atlı şehzadeler katılamaz, kutlama telgrafı çekerler.

Masaldaki olayları şu kesitlere ayırabiliriz:

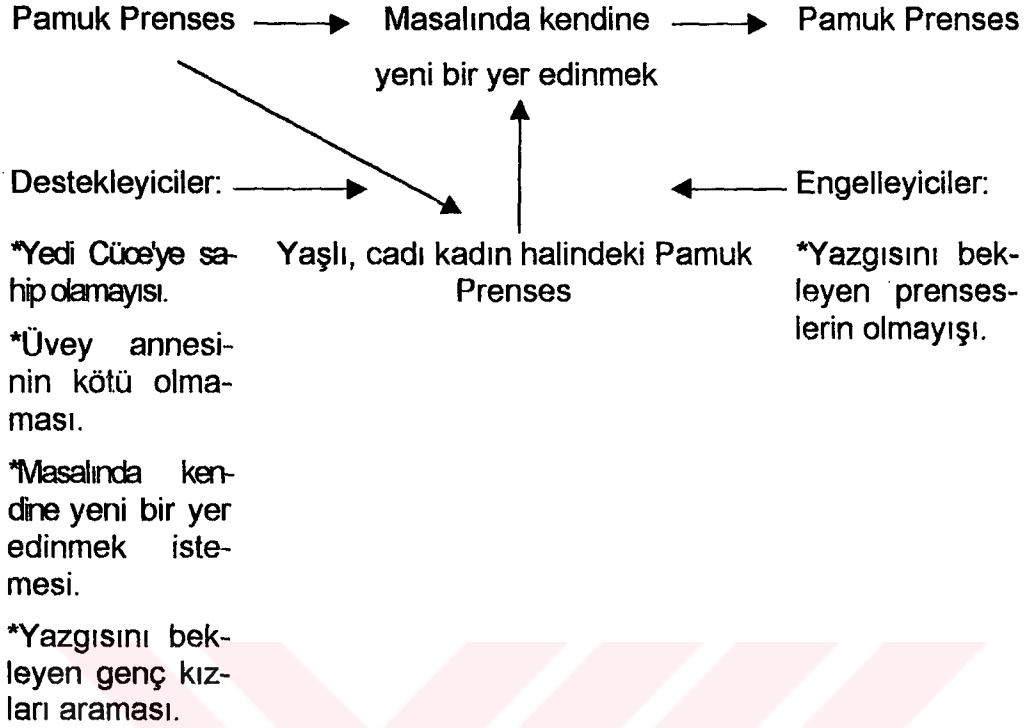
I. Kesit



Al: [Ö₁ → (Ö₂ VN)]

II. Kesit

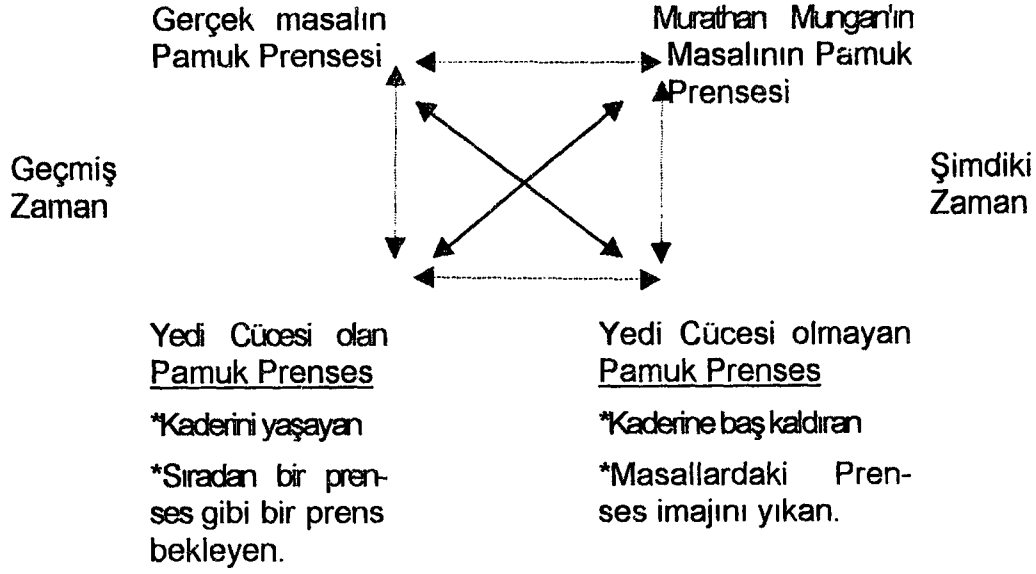
Pamuk Prenses Yedi Cüce'ye sahip olmadan yaşlanır. Bu kez koluna zehirli elma sepetini alarak, yazgısını camda bekleyen bir prenses aramaya koyulur. Ancak onu da bulamaz. Amacı "masalında kendisine yeni bir yer edinmektir."



Al: [Ö₁ → (Ö₂ VN)]

Her iki kesitte de "karşıt" bir durum olmadığından dolayı Semiotique cäre oluşturmuyoruz. Ancak gerçek Pamuk Prenses masalı ile Murathan Mungan'ın yeniden kurguladığı Pamuk Prenses Masalı arasındaki karşıtlıkları gösterebiliriz.

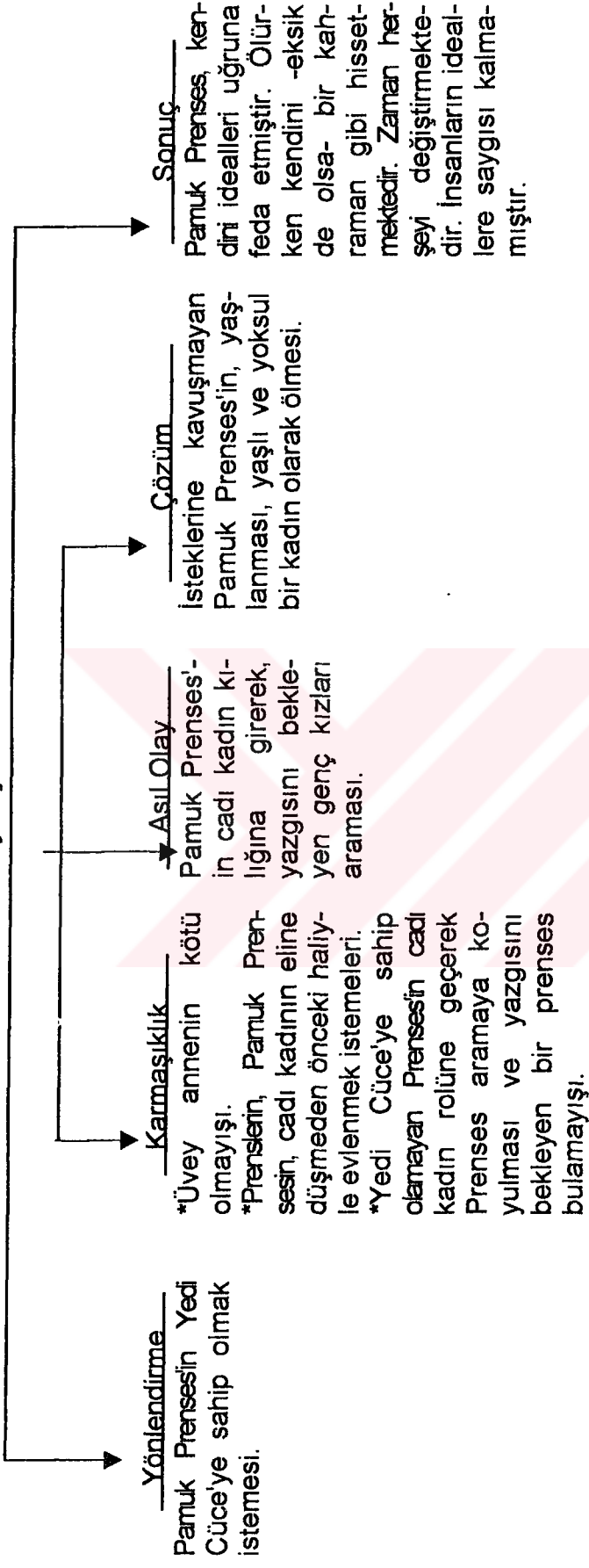
Murathan Mungan, geçmişin değer yargılarıyla oluşturulmuş bir masalı, kendi değer yargılarının yönlendirdiği bir masal şekline dönüştürüyor. Gerçek masaldaki Pamuk Prenses ile Murathan Mungan'ın Pamuk Prenses'i arasındaki farklılıkları *semiotique caré* üzerinde gösterebiliriz:



Murathan Mungan'ın kahramanı Pamuk Prenses ne masal kahramanı özelliklerini ne de hikâye kahramanı özelliklerini gösteriyor. Metnin kendisi de masal ile hikâye türü arasında gidip geliyor. İki türün de özelliklerini gösteriyor. Sonuçta daha çok günümüzün değer yargılarını taşıdığı için, metne "hikâye" demeyi daha uygun buluyoruz.

Kesitler	Kişiler	Zaman	Mekân
1. Kesit	Pamuk Prenses. Prens-ler ve Pamuk Prenses'-in üvey annesi	Masal zamanı	Uzak ülkelerin birinde
2. Kesit	Pamuk Prenses	" "	Pamuk Prenses'in ülkesi

Olayın Çözümlemesi



Hikâyenin Kültür Yapısı

Bildiğimiz gibi Pamuk Prenses bir "Grimm" masalıdır.¹ Murathan Mungan bu masalı yeniden yazma çabasına girişiyor.

Postmodern edebiyatın "metinlerarasılık" (intertextuality/in ter textualit  )   zelliği günümüzde sıklıkla başvurulan bir yöntemdir. "  stkurmaca"   ğesinin bir türevidir. "Metinlerarası" eğilim; içinde yaşadığı gerçekliğe yabancılaşan   ağdaş yazarın, bütünleşmekte zorlandığı bu gerçekliği yansıtmaktan vazgeçip, daha önce başka yazarlar tarafından yazılan metinlerin dünyasına sığınması, onlardan yola çıkararak "ikinci elden" yeni bir *kurmaca gerçeklik* yaratması demektir. Eskilerin "taklitçilik" diye adlandırıp aşağılıdıkları bu eğilim;   ağ edebiyatında "alıntı" tekniğiyle bir biçim ögesi durumuna dönüşmüş, giderek eski metinlerin farklı tekniklerle yeniden kurgulanmasına kadar gelmiştir."²

"19. yüzyıldan bu yana giderek artan ve romantiklerde doruğa ulaşan "  zg  nl  k" arayışı, postmodern edebiyatta özellikle de konu, motif bağlamında tümüyle tersine dönmüştür. Daha önce yazılmış metinlerden yola çıkararak yeni metinler   reten   ağ edebiyatı, metine gerçekleri dile getiren bir metin değil, kurmacanın kendi dünyasında oynanan bir oyun olarak bakmaktadır."³

Murathan Mungan'ın *Yedi Cücesi olmayan Pamuk Prenses*'ine de yukarda verdiğimiz bilgilerin ışığında bakmak gerekiyor. Yeniden yazılan ikinci Pamuk Prenses Masalı'nda, masalın mesajı, tamamıyla değiştirilmiştir. Birinci masalda, Pamuk Prenses *Beyaz Atlı Prens*'e kavuşmak istemektedir. Pamuk Prenses'i *yaşlı cadı kadının* elinden kurtaran, *yedi c  celerle* yaşadığı fakir hayattan kurtaran ise *Beyaz Atlı Prens*'idir.

¹ Grimm Kardeşler; Grimm Masalları I,   ev: Tanju Anapa, Epsilon Yay,   st, 1977, s.89-97

² Y  zdz Ecevit, "Orhan Pamuk'un Romanlarında Ana Bileşenler", Varlık, nisan 1996, Sayı 1063, s. 46.

³ Berna Müren; *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış II*, İletişim Yay.,   stanbul 1994, s. 97.

İkinci Masaldaki Prenses, gerçek Pamuk Prenses'in masalına başkaldırır.

Rolüne karşı çıkararak olayları yönlendirmek ister. Oysa asıl masal Prensesi, başından geçenleri istemeden, yönlendirmeden kaderi olduğu için yaşamıştı.

Üvey anne masal ve hikayelerde olumsuz kötü tipi temsil eder. Murathan Mungan bu motifi de değiştiriyor. Üvey anne de rolüne karşı çıkar Prenses'in isteklerinin gerçekleşmemesine üzülür.

Murathan Mungan; yazdığı bu masalla insanların masallara geçmiş değer yargılarıyla oynuyor, onlarla alay ediyor. Masal bu yönü ile bir **kara mizah** örneğidir. Kara mizahçı yerleşik olanı, yerleşmiş olduğu yerden dürtükler, rahatsız eder. Bunu mutlu bir dünya için de yapmaz. Ona göre gelecek de geçmişten farksızdır. Güzel bir gelecek de yoktur.³

Postmodern yazarlar da değerleri alaşağı yapmaktan çekinmezler. Hatta okuyucuyu bu konuda "bunalıma" sokarlar.

Pamuk Prenses Yedi Cüce'ye sahip olamayınca, başka prenseslerin kaderini tayin etmeye kalkışır. Koluna zehirli elma sepetini takar ve gerçek masaldaki cadı kadının yerine iyilik yapan bir yaşlı kadın rolüne geçer. *"Nasılsa her zaman bir pencerede yazgısını bekleyen bir pamuk Prenses olur."* diyerek yola koyulur.

Ancak yıllar geçer, elmalarını ısırarak, emellerini gerçekleştirecek prensesleri bulamaz. Küskün bir şekilde kulübesine çekilir. Dişleri çürür, ayakları tutmaz olur. Siyatik ve romatizmadan çekmediği de kalmaz.

Murathan Mungan, masal zamanını, bugüne taşıyor. Masal şöyle devam eder. Yaşlı Prenses yoksul ve kimsesiz bir halde doksan yaşında iken ölür. Onun ölümü üzerine ulusal yas ilan edilir ve bayraklar yarıya

³ Enis Batur; *"Kanlı Bir Kristal; Yazının Ucu , Kara Mizah*, İstanbul 1993, Yapı Kredi Yay., s.180.

indirilir. Cenazesini yedi cüce taşır. Törene ailevi nedenlerden dolayı prensler katılamaz; başsağlığıyerine kutlama telgrafları gönderirler.

Oysa ölümlere kutlama telgrafı gönderilmez. Sıradan yoksul bir insanın ölümüne de ulusal yas ilan edilmez.

Bu masalda okur, gerçekle gerçek olmayan yani kurmaca arasında gelip gidiyor. Şaşıyor. Çelişkileri, cevabı olmayan soruları, kararsızlığı görüyor. Beklenmedik sonuçlarla karşılaşılıyor. Hem gülüyor, hem de içten içe üzülüyor.

Masal kişilerinin ipleri, onları, kukla gibi idare eden yazarın elinden hiç kurtulmuyor. Cüceleri bulmak için yola çıkan Pamuk Prenses isteğine ulaşamayınca, başka genç kızların isteklerini gerçekleştirmek için uğraşıyor. Ancak yeni genç kızlarla, Pamuk Prenses'in genç kızlığı, beklentileri de farklıdır. Pamuk Prenses ikinci ideale de ulaşamıyor.

Murathan Mungan'ın masalı mutlu sonla bitmiyor, oysa bütün masallar mutlu sonla biter. Bütün kötülükleri, engelleri aşan kahramanlar, âşıklar birbirlerine kavuşurlar. Bizler de bunları dinledikçe iyiliğin galip geleceğini, mücadelenin önemli olduğunu, hayatın yaşanmaya değer olduğunu anlarız. Çocuklarımızı masallarla eğlendirirken aslında bu bakış açısını vermeye çalışırız.

Murathan Mungan ise masalının mesajını şu cümlelerle vermeye çalışıyor.

(Düş uykusuna dalacaktı Pamuk Prenses. Tâ ki Beyaz Atlı Şehzade gelene dek... Oysa bütün masallar sonsuz bir kış uykusuna yatmışlardı...

... Sonunda zamanın herşeyi değiştirdiğine karar verip, bütün dünyaya küstü. Köşesine çekildi. Yoksulluklar, sıkıntılar içerisinde kırılgan, küskün günler geçirdi. Artık kimsenin ideallere hürmeti kalmamıştı. Bunu anlamıştı.

Pamuk Prenses ise kendini idealleri uğruna feda etti. Öürken kendini -eksik de olsa- bir kahraman gibi hissediyordu. Bu masalı, bir başına yaşamaya kalkmıştı. s. 9)

Pamuk Prenses, ideallerin kalmadığı bir zamanda bir masalı yaşamaya çalışıyor. Oysa çağ, masallar çağı değildir ve zaman herşeyi değiştirendir. Yazar bu düşüncelerini Pamuk Prenses'in kişiliğinde okuruna sunarken, kara mizahçı yönünü de gözler önüne seriyor.

Hikâyede Geçen Kültür Unsurları

Masal Unsurları
*Pamuk Prenses
*Yedi Cüce
*Beyaz Atlı Prensler
*Zehirli elma
*Konuşan ayna
*Yaşlı cadı kadın
*Üvey anne
*Uzun bir uykuya dalmak
*Pamuk Prenses Masalı

3.1.2. STELYANOS HRISOPULOS GEMİSİ

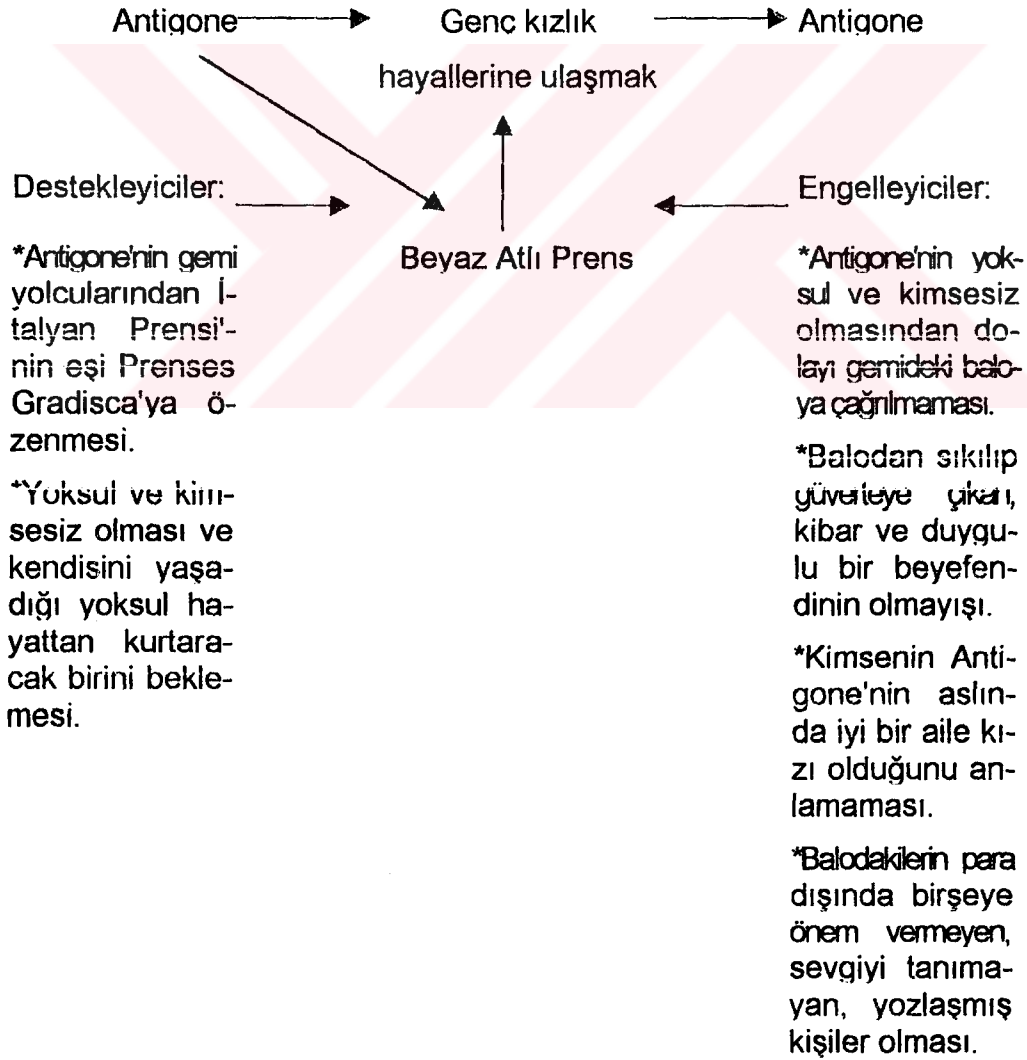
Hikâyenin epizotları

- 1- Stelyanos Hrisopulus çocuktur. Babası açık denizlere uzak seferler yapan gemilerin birinde çalışmaktadır.
- 2- Stelyanos Hrisopulus'un çıktığı seferlerin birinden geri dönmez.
- 3- Stelyanos Hrisopulus, o günden sonra beyaz kağıttan gemiler yapar, üzerlerine Stelyanos Hrisopulus yazarak denize bırakır.
- 4- Günlerden birgün, bir masal günü Stelyanos Hrisopulus Gemisinin döneceğine dair söylentiler çıkar. Başkentte ise geleneksel yıl şenlikleri başlamaktadır. Şehir halkı bu iki olayı birlikte kutlamaktan memnundur.
- 5- Devlet eliyle yapılan bu şenliklerde Shakespeare adlı bir genç yazarın Onikinci Gece adlı oyunu sahnelenmektedir.
- 6- Gemi halkın coşkusu içinde başkent limanına girer. Antigone bu geminin yolcusudur. Başkentte aradığı umutları ve dayısıdır.
- 7- Geminin alt katındaki salonda büyük bir balo verilmektedir. Shakespeare'nin son soytarısı Camp'de balodadır. Balo ünlü İtalyan Prensi ve onun zarif eşi Prenses Gradisca'nın onuruna verilmektedir.
- 8- Antigore yoksul ve kimsesiz bir genç kızdı. Sınıfı gereği de baloya katılamaz. Güvertede saflığını, mahsumiyetini anlayacak bir sevgili hayali kurarak bekler.
- 9- Gecenin ortalarına doğru odasına çekilir. Ancak Süpermen ortada birdenbire belirir. Antigore'ye tecavüz eder. Süpermen aslında Prenses Gradisca'nın jigolosudur.
- 10- Prenses Gradisca olayı duyar, önce Antigore'den öç almak ister, ancak onu tanıttıktan sonra acır ve *"Herkesin ahlâkı serveti kadardır, Antigore, tez elden servet yapmaya bak."* der.

11- Prenses Süpermen'e döner Gemi başkente doğru yoluna devam eder

İ. Kesit

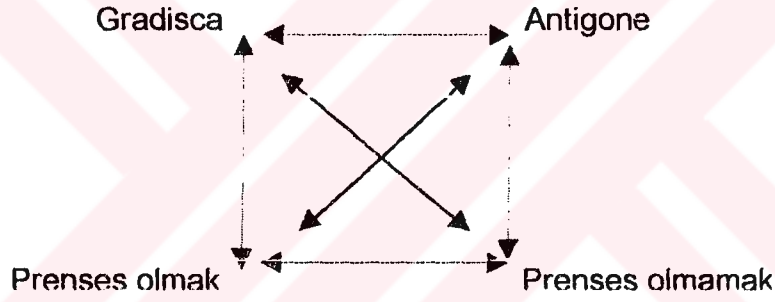
Başkent'e gelen *Stefanos Hrisopolus Gемisi'nin* yolcularından biri de Antigone'dir. Antigone Başkent'e umutlarını gerçekleştirmeye gelmiştir. Yoksul ve kimsesiz bir genç kız olan Antigone, saflığını, mahsumiyetini anlayacak Beyaz Atlı Prens'ini beklemektedir. Sınıfı gereği Prenses Gradisca'nın onuruna verilen baloya katılamayan Antigone geminin güvertesinde bir süre bekler. Beklediği prens gelmeyince odasına çekilir. Antigone odasında Prenses Gradisca'nın iğolosu Süpermen'in tecavüzüne uğrar. Antigone'nin kurduğu genç kızlık hayalleri yıkılır.



*Antigone'nin insanlara aşkından ve mahsumiyetinden başka verecek birşeyinin olmaması.

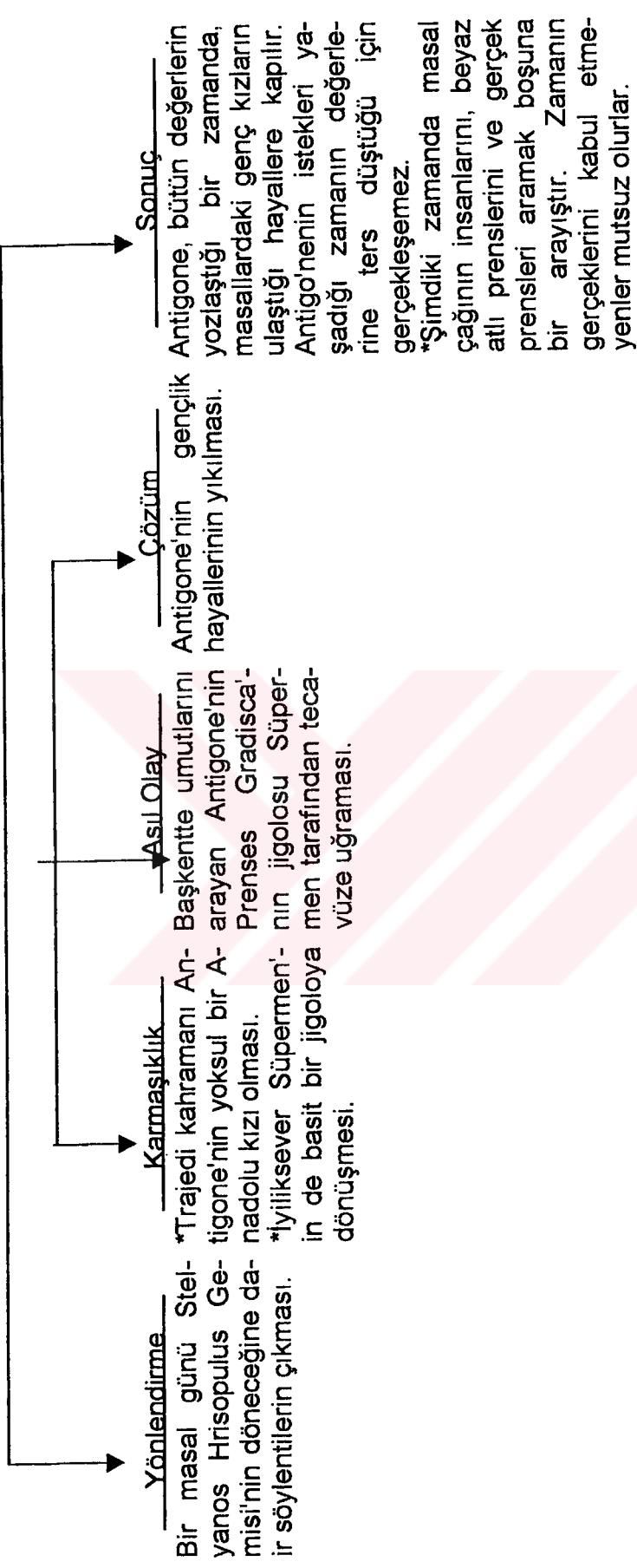
*Antigone'ye Prenses Gradisca'nın jigolosu Süpermen'in tecavüz etmesi.

Al: [Ö₁ → (Ö₂ VN)]



Kesitler	Kişiler	Zaman	Mekân
1. Kesit	Süpermen (Stelyanos Hrisopulus) Antigone	Günlerden birgün, bir masal günü, hangi yüzyıldan alındığı belli olmayan bir gün..."	Başkent Gemi, Antigone'nin gemideki odası.

Olayın Çözümlemesi



Hikâyenin Kültür Yapısı

Murathan Mungan *Kırmızı Başlıklı Kız* masalından sinemacıların yarattığı modern zamanların masal kahramanı *Süpermen* ve Yunan tiyatrosundan seçtiği kahramanlarla günümüz değer yargılarını birleştirerek kendisinin de metnin sonunda belirttiği gibi *Sentetik bir masal* yazıyor. Masal günümüze uyarlanınca aradığını bulamayan bir genç kızın hazin hikâyesine dönüşüyor. Hikâyedeki olay şöyle başlıyor.

Stelyanos Hrisopulos dokuz yaşında bir çocuktur. Babası açık denize sefer düzenlemiş, fakat dönememiş bir denizcidir. Babasının dönme Ümiti kalmayınca, kendi adını yazdığı kağıttan gemileri denizde yüzdürür. Stelyanos Hrisopulos ismi aynı zamanda babasının da ismidir.

Bu hayali gemi, masalın ilerisinde Başkent denilen yerin limanına uğrayacak bir gemi olarak karşımıza çıkar. Geminin Başkent'e döndüğü gün, şehir halkı her yıl düzenli olarak kutlanan *Dionisos şenliklerini*¹ hatırlatan bir şenlik düzenlemiştir.

(Bu şenliklerin geçmişi tarih öncesine dayandırılır. Çünkü her şey mutlaka bir şeye dayandırılır. (İnsanlar başka türlü rahat edemezler.) İlkçağlarda insanlar, hasat zamanlarını, bolluğu, bereketi kutlamak için, adına daha sonraları "ritüel" denilecek olan ve bütün halkın topluca katıldığı çeşitli oyunlar, eğlenceler, şenlikler düzenlerlermiş. Genellikle ilkbahar ve sonbahar aylarında yapılan bu şenlikleri devlet kendi eliyle düzenler. ülkeyi ve toplumu yeni mevsimlere hazırlarmış... s. 21)

Stelyanos Hrisopulos ise öksüz bir balıkçı çocuğu olarak çıktığı gurbetten, modern sinemacıların iyilik yapan kahramanı *Supermen* olarak geri döner. Sinema kahramanıyken bir hikâye kahramanına dönüşen *Supermen* "kurtarıcılık" rolunu sürdüremez. "Kentleşme ve sanayileşmenin getirdiği yabancılaştırmanın kurbanı" olarak kimlik bunalımı geçirir ve

¹ Eski Yunanda bereket ve hasatı arttırmak için doğa Tanrısı *Dionisos* adına düzenlenen şenliklerdir. Bkz. Azra Erhat, *Mitoloji Sözlüğü*, Remzi Kitapevi, İst. 1997, s.95

Prences Gradisca'nın jigolosu olur. Hikâyenin masum kızı *Antigone*'ye tecavüz eder.

Antigone'de tıpkı Süpermen gibi değişime uğrar. Trajedi kahramanı, soylu bir kişi iken, büyük kentlerde umutlarını ve kısmetini arayan, taşralı bir Anadolu kızına dönüşür. Umutlarını gerçekleştirmek için gemiye biner. Aradığı temizliğini, saflığını anlayacak bir sevgilidir.

(Elinde tahda bavulu güvertede oturuyor, ağlamaktan yorulmuş gözleriyle köpüklü dalgalara bakıyor, ağlaması kesildiği halde takılmış kalmış sürekli burnunu çekiyor, sırtında Nazilli basmasından fistanı, merserize hırkası, bacağında kavuniçi tergal pantolonu, daha çok bir takvim yaprağına benzeyen dallı budaklı başörtüsü, alçak ökçeli ve yüksek topuklu tokalı ayakkabısı ve de yüzünü basmış çil çil lekelerle Başkent'te umutlarını aramaya gidiyor. s. 23)

Bu haliyle trajedi kahramanı *Antigone*, Türk filimlerinin saf ve temiz kızlarına dönüşüyor.

(Kentleşme olgusunun önüne kattığı hazan yapraklarından biri de o, Antigone ne hallere düşmüş. Tanrım! Niye bütün kahramanlar sonunda salya sümük oluyorlar? Çöküşler ve düşüşler niye bir kahramanlık yazgısı oluyor? Niye sonunda insanlar kahraman, kahramanlar insan oluyor? Demokratik bir şey mi şimdi bu? Binlerce yıl tragedyaların ölümsüz sayfalarında, klasik bir terbiyeyle yaşadktan sonra şimdi güverteye çökmüş, sümüğünü çeke çeke yanık bir Grek aksanıyla "Daha ben ne idim ki anamdan ayırdılar, kastın canıma, keklik" türküsünü söyleyen bu kıza yazık değil mi? ... s. 24)

Murathan Mungan, bu hikâyede de, masallarla, iyi kahramanlarla geçmiş ve günümüzle, aslında bir trajedi kahramanı olan *Antigone*'ye Grek aksanıyla türkü söyleterek alay ediyor.

Postmodern edebiyatın özelliklerinden biri de budur, *Postmodern* anlayışı göre; insan sürekli oyun oynayan düzmece kimlikler üstlenmekten

hoşlanan bir varlık (homo-ludens)tır. Kurmaca metin dilsel, imgesel, ussal her türlü oyunun açık alanıdır. Bu arada gülmece yöntemlerinden *parodi* ile geçmiş ve şimdi arasında alaylı çığınca bağlar kurulur. Bir tür karmaşıklık olan *İroni* kendi kendini tüketen oyun oluverir. Kurmacada böylesine cümbüşlü, geçmiş ve şimdi arasında oyun köprüleri kuran bu yaklaşıma, aşırı ölçüde zorlandığında anlam yitimine, kısırlığına, kısacası suskunluğuna dönüşür.²

Bu hikâyede, Prenses Gradisca mutsuzluğuyla, Superman tarafından tecavüze uğrayan Antigone, düşkırıklığıyla okuyucuyu yorumsuzluğa sürükler.

Prenses başına taktığı kırmızı beresiyle Kırmızı Başlıklı Kız Masalı'nı Antigone ise baloya katılma isteğiyle Kulkedisi'ni çağırıştırıyor. Kulkedisi ve Kırmızı Başlıklı Kız masallarının sonundaki çözümleyici, mutlu sona ulaşırken Murathan Mungan'ın kahramanları çözümsüz, mutsuz sona ulaşırlar. Hepsi asıl rollerine başkaldırarak, farklı zamanlarda, farklı kişilikler sergilemeye kalkışırlar. Hikâyede Antigone ile Superman arasında şu konuşma geçer.

"Doğru" dedi Antigone. "siz beni kandırmadınız, ben kandırıldım."

"Bir baloyu kıyısından yaşayan taşralı bir Kulkedisiydiniz siz. Yeni moda oyunlardan sıkılan bazı insanlar kimi zaman eski masallara sığınır. Bir gecelik masallara, bir anlık bir bakışlık.. Çoğu zaman masaldaki kişilerden biri oyunu ciddiye alır. Oysa bir oyundur bu. Sürdürmek ister. En başta masalın kendisi buna izin vermez. Belki bilmiyorsunuzdur; ben dün gece bunu size söyleyemezdim. Bu gerçeğin dün gece yeri yoktu; ben Prenses Gradisca'nın jigolosuyum. Gemideki varlığımı açıklayan bir şey bu.".. s. 30)

Süpermen, hikâyenin başında babasının dönüşünü bekleyen Stelyanos'tur. (Stelyanos, eski Latince'de, hile, aldatmaca anlamına gelir.

² Lito, 2007, s. 10.

3.1.3. ZAMANIMIZIN BİR KÜLKEDİSİ

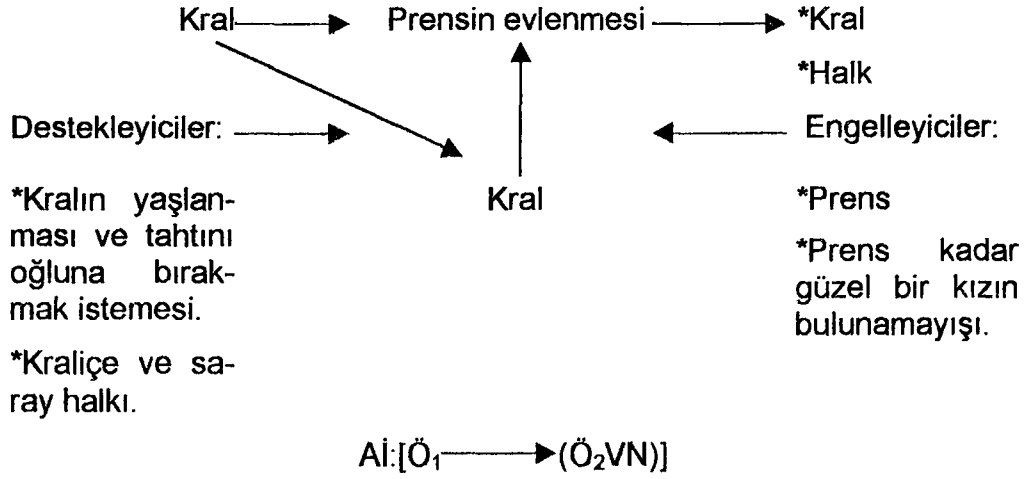
Hikâyenin epizotları

- 1- Kralın oğlu zamanı geldiği halde evlenmez.
- 2- Ülkenin bütün kızlarının çağrıldığı bir balo düzenlenir. Amaç; Prensin evlenebileceği kızı bulabilmesidir.
- 3- Baloya gidemeyecek olan Külkedisi çok üzgündür.
- 4- Üvey annesini ve üvey kız kardeşlerini baloya hazırlar.
- 5- Yabanmerisini ormanındaki iyilik perisi masaldaki rolünü gerçekleştirmek üzere, Külkedisi'nin evine gider. Yaptığı büyü sayesinde Külkedisi bir prensese dönüşür ve baloya katılır.
- 6- İyilik Perisi, Külkedisi'ne yaptığı büyüün saat tam on ikide sona ereceğini, bu nedenle o saate kadar eve dönmesini öğütler.
- 7- Balo salonunda Külkedisi'ni gören Prens, aradığı kızı bulduğunu anlar ve gece boyunca hep onunla dans eder.
- 8- Külkedisi eylenceye dalar, saatin on ikiye yaklaştığını farkedince telaşa kapılır, aceleyle baloyu terkeder. Ancak camdan ayakkabısını merdivenlerde bırakır.
- 9- Prens ertesi gün camdan ayakkabıyı alarak Külkedisi'ni aramaya başlar.
- 10- Bütün ülkeyi dolaşır, ayakkabı hiçbir kızın ayağına olmaz. Sıra Külkedisi'ne gelir. Külkedisi büyük bir sevinçle ayakkabıyı giyer. Ancak ayakkabı onun da ayağına olmaz.

Masalı şu kesitlere ayırabiliriz:

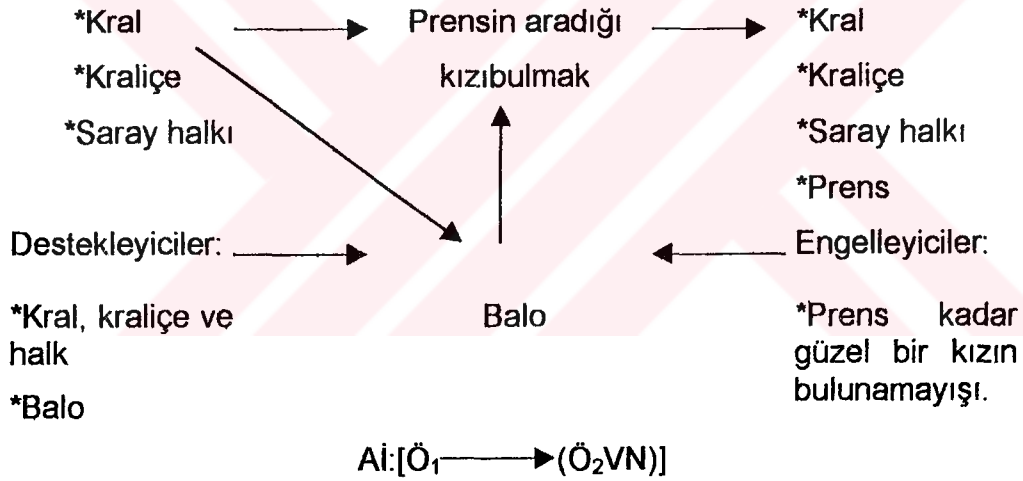
I. Kesit

Kral yaşlanmış ve oğlunu evlendirmek istemektedir. Prens ise, babasına kendisi kadar güzel bir kız bulurlarsa evleneceğini söyler.



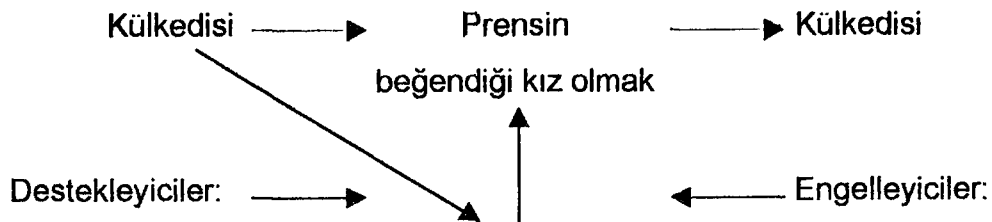
II. Kesit

Ülkenin bütün kızlarının davet edildiği bir balo düzenlenir. Amaç Prens için uygun kızı bulmaktır.



III. Kesit

Külkedisi de baloya katılmak ister. İyilik perisi onu, yaptığı büyülerle baloya hazırlar ve gönderir.



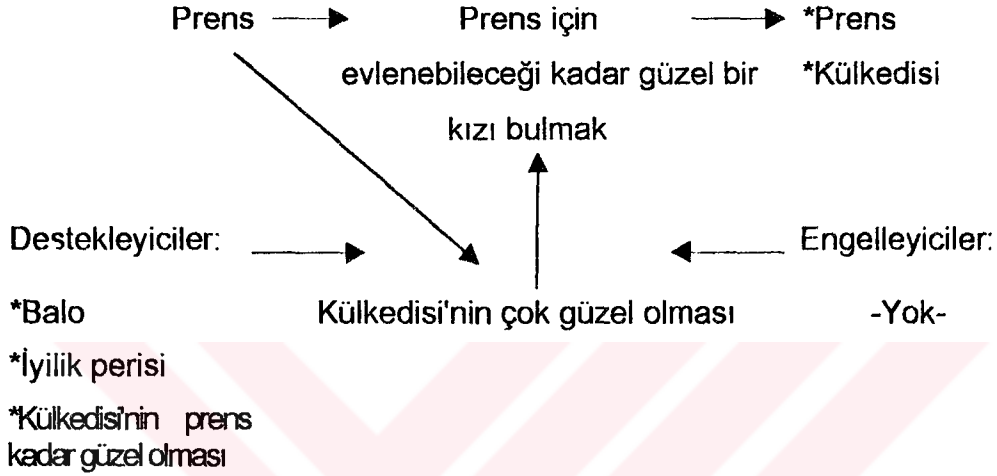
kardeşleri

*Prens kadar
güzel bir kızın
bulunamayışı.

Al: [Ö₁ → (Ö₂ ∧ N)]

IV. Kesit

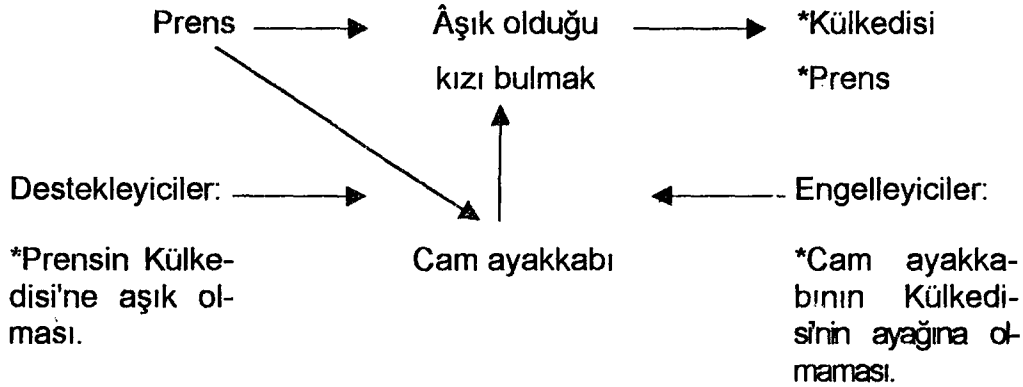
Külkedisini baloda gören prens ona aşık olur.



Al: [Ö₁ → (Ö₂ ∧ N)]

V. Kesit

Külkedisi, saatin onikiye yaklaştığını fark ettiğinde baloyu terk etmek zorunda kalır. Merdivenlerde koşarken ayağından çıkan camdan ayakkabısını bırakır. Prens ertesi gün ayakkabının sahibini bulmak için ülkenin bütün kızlarına ayakkabıyı, denetir. Sıra Külkedisi'ne gelir. Cam ayakkabı Külkedisi'nin ayağına da olmaz.



Al: [Ö₁ → (Ö₂ ∧ N)]

Kesitler	Kişiler	Zaman	Mekân
1. 2. Kesit	Kral, Prens, Kraliçe	Burjuvazinin yükselme çağında	Çok yoksullu, zengin ülkelerin birinde, kralın sarayı
3. Kesit	Külkedisi, İyilik Perisi	Masal zamanı	Külkedisi'nin evi
4. Kesit	Prens, Külkedisi	" "	Saray, balo salonu
5. Kesit	Prens, Külkedisi	" "	Külkedisi'nin evi



Olayın Çözülmesi

Yönlendirme
Kralın oğlunun evlenecek bir kız bulamayışı.

Karmaşıklık
Prens "Benim kadar güzel bir kız bulun, evleneyim." demesi.

Asıl Olay
Külkedisinin kralın düzenlediği baloya iyilik perisi-nin yardımıyla katılması ve prensin külkedisine aşık olması.

Çözüm
Saat on ikide büyü bozulacak ve Külkedisi eski haline dönüşecektir. Perînin bu uyarısını hatırlayan Külkedisi saat tam onikide baloyu terk eder. Ancak camdan ayakkabısını merdivende bırakır. Prens ayakkabının sahibini bulmak ve onunla evlenmek için bütün ülke kızlarına başvurur. En son Külkedisi'ne de ayakkabı olmaz.

Sonuç
*İyilik perisinin iyilikleri bile Külkedisi'nin bir üst sınıftan olan Prens ile evlenmesini sağlama-mıştır.
*Bazen küçük unutkanlıklar, hatalar yaşamıza olumsuz yön verir. Külkedisi'nin hatası baloyu gereken saatte terk etmemesidir.

Hikâyenin Kültür Yapısı

Murathan Mungan, yeniden oluşturduğu *Külkedisi* masalına, *ideolojik bir boyut* katar. Hizmetçi Külkedisi'nin masalda Prensle evlendiğini biliyoruz. Masallarda "sınıf" kavramı, sınıflar arası geçiş olarak karşımıza çıkarken Külkedisi ile Prens masalın sonunda mutlu sona ulaşır.

Murathan Mungan farklı sınıflardan gelen Prens ile Külkedisi'nin masaldaki gerçeğiyle alay eder.

(Burjuvazinin yükselme çağında, zengin bir sarayın kalın duvarlarını bir ayakkabı tekiyle aşarak sınıf atlayan; dumanlı, gösterişsiz bir mutfaktan ve onun külleri hiç eksilmeyen ocağından kurtuluq, bir anda ışıklı salonlarında yaşamaya başlayan bu kızı, onun özlemlerini, düşlerini, umutlarını, masalını bilirsiniz. s. 35)

(Bir minder uzattılar ayaklarının altına, ayakkabıyı ona uzattılar. Yüreği delicesine çarpıyordu şimdi. Minderin üzerinde ışıltıyla duran bu cam ayakkabı tekine uzattığı ayağı hayatının en büyük dönemecine adım atıyordu. İlk ayakkabının üzerine koyduğu ayağını, ardından ayağına geçirmeye çalıştı. Ansızın bütün coşkusu, sevinci, umutları söndü.

O cam ayakkabı Külkedisi'nin de ayağına olmadı. s. 46)

Zamanımızın Bir Külkedisi masalında yukardaki alıntılardan da anladığımız gibi Murathan Mungan'ın sınıf ideolojisini yansıttığı bir masal olarak karşımıza yeniden çıkıyor.

Murathan Mungan'a göre:

Toplumların "mit"lere ihtiyacı vardır. "İnsanlara tapınacakları, onunla özdeşleşecekleri mitler sunulmalı, kitleleri peşinden sürükleyecek mitoslar yaratılmalıdır. Hiyerarşik düzen, hayatın her alanındı titizlikle uygulanmalı, ama merdivenlerin basamakları, hem ama hep korunmalıdır. Yönetenlerin ve yönetilenlerin, ezenlerin ve ezilenlerin bulunduğu toplumlarda bir merdiven her zaman bulunmalıdır. Bu merdiven bir umut, bütün hayatı anlamlandıran bir umut gerçekte bir boşunalık olmalıdır...

Zaman zaman alt tabakadan insanların sınıf atlamalarına, bir basamak daha yukarı çıkmalarına izin verilebilir. Özellikle izin verilmelidir. Ancak böylelikle kapitalizmin demokratik işleyişi konusunda ikna edilebilir. Onların umutları taze ve saklı tutulabilir.

Halktan kişilerin de "üstün insan" meziyetlerine sahip oldukları taktirde yükselere tırmanabileceği, para üne, refaha ve servete kavuşabileceği inancı yaygınlaştırılabilir. Böylece merdivenin alt basamaklarında kalan insanlar için de artık üzülmeniz, artık onlara acımanız gerekmez.")¹

Bu bilginin ışığında masala dönelim.

(Çok yoksullu zengin ülkelerin birinde Kùlkedisi diye bir kızcağz yaşarmış. Bu ülke bütün masal ülkeleri gibi uzak bir ülkeymiş. Her yere uzak bir ülke. Uzun kuleli sarayları, uzun soluklu av boruları, gümüş eyerli bembeyaz atların nalsesleriyle çınlattığı gür ormanları olan; halkın mutlu, kralın mutsuz olduğu bir ülke... Bildiğimiz gibi o, küçük ülkeyi yaşlı bir kral yönetiyordu. s. 35, 36)

Masal klasik bir masalda olduğu gibi ülkenin tanıtımıyla başlıyor, ancak bu ülkede masal ülkesinden farklı bir yerdir. Zengin bir ülke fakat halkı yoksuldur. Halk mutlu, kral mutsuzdur. Mungan, masal dünyasının mutluluğunu daha ilk cümleleriyle paradokslar kurarak parçalıyor. Masal dünyasıyla alay ederken, insanın masallardaki değer yargılarıyla da alay ediyor.

Bu ülkenin tek sorunu ise prensin evlenememesidir. Gerçek *Kùlkedisi Masalı*'nda Prens'in niçin evlenmediği üzerinde durulmaz. Sadece evlenme vakti geldiği için düzenlenen baloda beğendiği kızı bulur.

Zamanımızın Kùlkedisi'nde ise kralın oğlu zamanı geldiği halde evlenmez. Israr edenlere "Benim kadar güzel bir kız bulun evleneyim." der. Yaptığı tek şey ise giyinip kuşanıp aynalar boyu kendini seyretmek, ya da ormana ceylan avına gitmektir.

Murathan Mungan'ın Prensi yakışıklı değil, çok güzeldir ve biraz da narsisttir.

"İyi kalpliliğin geleneksel mitolojisi gereğince" Külkedisi de annesi gibi çok iyi kalpli ve çok güzeldir.

(Annesi ve babasıyla mutlu bir hayat sürdürürken gün gelir annesi ölür.

Külkedisi'nin babası, karısının ölümüne çok uzulur. yıllarca üzüntüsü devam eder. Çok sonraları evlenmeye karar verir.)

Murathan Mungan, ironik bir anlatımla Külkedisi Masalı'na yeni yorumlar kazandırıyor.

("Yıllar" ile "vefa" arasındaki ilişki de gözönüne alınırsa -adamın davranışı açık, anlaşılır ve haklıydı..... Adamın yeni karısı bir dramatik aksiyon başlatacak kadar kötü bir kadındı... Ve tabii kötü kalpliliğin geleneksel mitolojisi gereğince, bu kadının tıpkı kendine benzeyen iki kızı vardı... Kadın daha ilk günden başlayarak, Külkedisi'ni sevemedi ve üveylik kavramının işleyişi gereği elinden geleni ardına koymadı...s. 32)

Yukardaki alıntıda gösterdiğimiz gibi Külkedisi babasının ölümünden sonra üvey annesinin ve üvey kardeşlerinin hizmetçisi olarak hayatını sürdürür.

(-Külkedisi bulaşıkları yıka.

-Külkedisi çamaşırları yıka.

-Külkedisi saçlarımı tara.

Külkedisi herşeye karşın gene de en güzeldi.

Ne iş, ne yorgunluk, ne uykusuzluk, ne mutsuzluk güzelliğini öldürebiliyordu.

Hayatın öldüremediği birşey vardı onda.

¹ Murathan Mungan, "Üç Ölüm", Videosinema Dergisi, Mart, 1985, Sayı 9, s. 7.

Belki de son darbeyi yememişti daha.

Balo hazırlıkları içinde geçen o müthiş yorucu günlerde, sanki kendi gidecekmişcesine hazırlıyordu kardeşlerini. s. 38, 39).

Prensin babası ise artık yaşlandığından tahtını oğluna bırakmak ister. Oğlu için bir eş bulmak amacıyla da ülkesinin bütün soylu genç kızlarının çağrıldığı bir balo düzenler.

(Yaşlı kral özel hayatına dönecek, begonya ve gelincik toplayarak rüyalarını gerçekleştirmiş olacaktı. Kralın bu rüyasındaki alçakgönüllülük hemen dikkati çekiyor. Nedense krallıktan tekaüt olanlar, sonraları hep böyle sevimli bir özel hayat kurarlar. Kendilerine yeniden insanlıklarına kavuştuklarını mı isterler, nedir? s. 39)

(Sonunda o gece geldi, kapıya çok gösterişli bir kupa arabası geldi. Kardeşleri ve annesi, yani üvey ailesi salına süzüle arabaya binip gittiler... Külkedisi'nin içi boşalmış gibiydi... Sonsuz bir çöl. Tıkandı, yutkundu, dokunsalar ağalacaktı... Araba gözden kayboluncayadek baktı. Sonra içeri girdi, ocağı yaktı, geçti başına oturdu. Bütün hayatının bu ocak başında geçeceğini düşünerek uzun uzun ağladı.

Sonra sızdı, uyuyakaldı.

...Yabanmersini ormanındaki iyilik perisi uyandı... Külkedisi'nin yanına, yardımına gitti.

Külkedisi'nden dört fare istedi... Sihirli değneğiyle bir dokundu onlara ki, hepsi de gümüş yelekli, ay mavisi dört Küheylan oldular, kapının önünde sahip beklemeye durdular.

Sıra arabaya gelmişti... Sihirli değneğiyle kabağa bir dokundu ki, kocaman bir kupa arabası bütün görkemiyle ortaya çıktı... s. 42)

Külkedisi'ni baloya hazırlayan iyilik perisi, ilk Külkedisi Masalı'ndaki rolünden farklı davranır. İyilik perisi olduğu için değil, görevli olduğu için iyilik yapar. Üstelik çok yaşlı olduğundan, sihirli sözcükleri hatırlamada

güçlük çeker. Sihir yaparken bir ara uyuya kalır. Külkedisi tekrar ona, yeryüzü ve masalyüzündeki misyonunu hatırlatmak zorunda kalır.

Masaldaki halinin aksine cüce, çirkin ve mutsuzdur. Perilerin dünyasında bir çöküş yaşamaktadır. İyilik Perisi'nin yerine geçecek bir peri yoktur.

Böylece M. Mungan masallardaki mutluluk dünyasına da müdahale ediyor. Periler bile işlerinde uzmanlaşırken, çirak yetiştirebiliyor. İyilikten maddi çıkar elde edebiliyor.

(Prens, bu çirkin oyuna, bu düzmece geceye daha fazla katlanamayacağını anlayarak, tam salonu terketmeye hazırlanırken, ansızın salona Külkedisi girer. s. 43)

Prens büyülenir. "Ne kadar bana benziyor bu kız." der ve gece boyunca sadece onunla dans eder. Tam on ikide bu mutlu sahneyi Külkedisi, büyüünün bozulacağı, eski haline döneceği korkusuyla bitirir. Hızla sarayın merdivenlerini koşarak baloyu terkeder. Ayakkabısının biri aceleden merdivenlerde kalır. Prens ise masalın sonunda bütün ülkede ayakkabının sahibini arar. Sıra Külkedisi'ne gelir. Ayakkabı onun ayağına da olmaz. Ne Prens, ne de Külkedisi isteğine kavuşamaz.

Masal tezatlarla örülürken, bu kadar olumsuzluk içinde mutlu bir sonun olamayacağı vurgulanmaya çalışılıyor.

Saray	Üst sınıf	Saray halkı	Yöneten	Prens	Mutsuzluk
≡	≡	≡	≡	≡	
Mutfak	Alt sınıf	Halk	Yönetilen	Külkedisi	Mutsuzluk

İyi	Güzel	Külkedisi	Mutsuzluk
≡	≡	≡	
Kötü	Çirkin	Üvey anne Üvey kardeşler	Mutsuzluk

Masal şu cümleyle son buluyor: (O cam ayakkabı Külkedisi'nin de ayağına olmadı... Ertesi gün diye birşey yoktu. s. 46)

Külkedisi küçük bir unutkanlığı onu mutsuz sona götürüyor. Cam ayakkabı ayağına olmuyor ve eskikötu hayatıyla başbaşa kalıyor. Yazar gerçek Külkedisi Masalı'ndaki² unutkanlığı affedilmemesi gereken bir hata olarak kabul ediyor. Gerçek hayattaki büyük fırsatların, küçük hatalar sayesinde kaçırıldığını belkide vurgulamak istiyor.

Hikâyede Geçen Kültür Unsurları

Masal	Gelenek ve görenekler	Hayvanlar
*Yeri ve adı belli olmayan ülke	*Ülkenin dört bir yanına tellallar çı- kartmak.	*Gümüş eğerli be- yaz at
*Şato		*Fare
*Prese kız aramak	*Balo düzenlemek.	*Kertenkele
*Perilerin kahramanlara yar- dım etmesi.	*Genç kızların ev- lilik öncesi çehiz hazırlaması.	
*Bir eşyanın veya hayvanın sihirle şekil değiştirmesi	*Üvey annenin kötü olduğuna inanmak.	
*Gümüş yelekli ay mavisi küheylan	•	
*Sihirli deynek.		
*Cam ayakkabı		
*İlk görüşte âşık olmak.		
*Külkedisi		
*Prens		

² Grimm Kardeşler; Grimm Masalları II, Çev; Tanju Anapa, Epsilon Yay, İst. 1997, s.31-40

*Kral		
*Üvey anne		
*Üvey kardeşler		
*Orman		
*Balkabağından kupa arabası yapmak		
*Ceylan avına çıkmak		

Eşya

* Av borusu

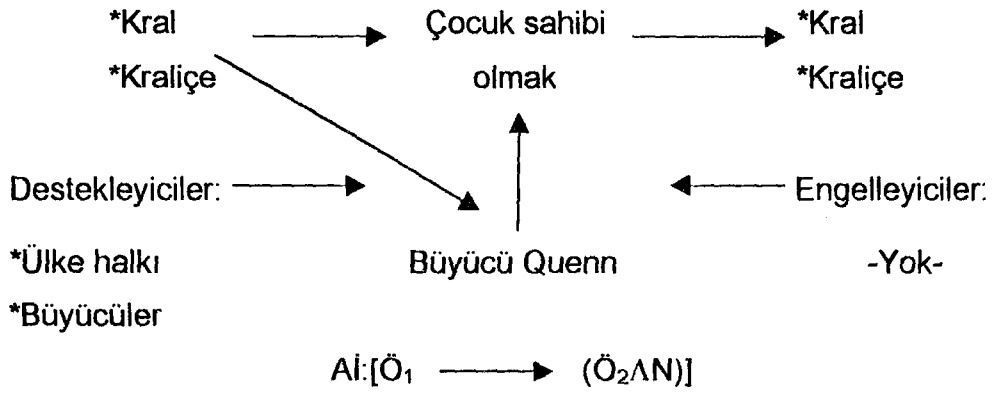
3.1.4. YÜZYILLIK UYUYAN GÜZEL

Hikâyenin epizotları:

- 1- Uzak ülkelerin birinde çocukları olmadığı için çok mutsuz olan bir padişah ve kraliçe yaşar.
- 2- Ülkenin bütün büyücüleri, efsuncuları padişahlarını çocuğa kavuşturmak için yarışır. Nihayet yapılan büyüler tutar, kraliçe hamile kalır.
- 3- Padişah, kızının doğumunu kutlamak için şenlik düzenler.
- 4- Ancak büyücü Quenn'i şenliğe çağırmayı unutur. Büyücü Quenn bu duruma çok kızar. Prenesin doğumuna yaptığı büyü'nün neden olduğunu hatırlatarak *"Prenses onaltı yaşına gelir gelmez e'ine batan iğne ile yüzyıllık bir uykuya dalecek."* der ve şenliği terk eder.
- 5- Prenses zamanı geldiğinde bütün saray halkıyla birlikte yüzyıllık bir uykuya dalar.
- 6- Prenses ve sarayın uyanışı, prensin, prensesi öperek uyandırmasıyla gerçekleşir.
- 7- Prens, prensesi uyandırdığında, sevdiğinin prenses değil, *"Uyuyan Güzel Masalı"* olduğunu anlar.
- 8- Prenses ise yüzyıl sonra uyandığına memnun değildir. Prensle aralarına giren *"yüzyıllık bir zamanın"* sevgi anlayışlarını değiştireceğinin farkındadır.
- 9- Prens ile Prenses evlenirler. Prenses hiç uyumamakta ve durmadan konuşmakta, yüzyıllık suskunluğunu gidermeye çalışır. Hatta öldükten sonra bile, toprağının altında mırıltıların geldiği rivâyet edilir.
- 10- Prens, bu masalın kahramanı olduğunu unutur ve sarayın baş masalcısına *Yüzyıllık Uyuyan Güzel Masalı'nı anlatır*

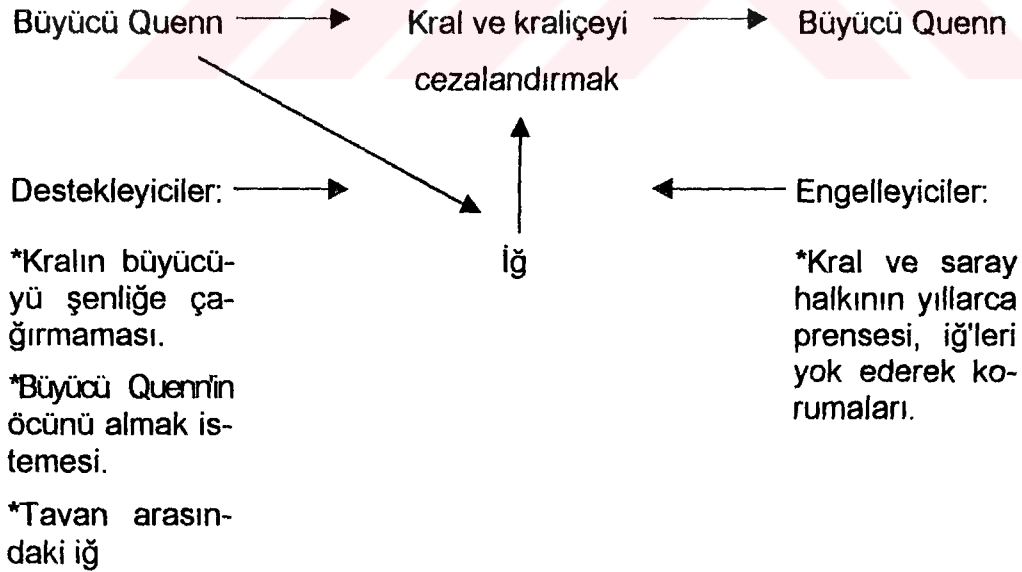
I. Kesit

Uzak ülkelerin birinde çocukları olmadığı için mutsuz olan bir padişah ve kraliçe yaşamaktadır. Bu mutsuzluklarına büyücüler çare bulur ve nihayet bir kız çocukları olur.

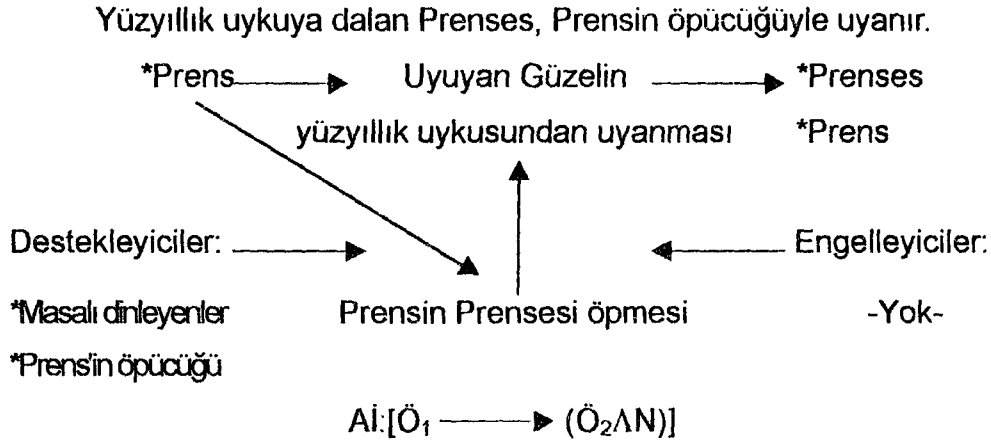


II. Kesit

Kral kızının doğumunu kutlamak için şenlik düzenler, ancak Büyücü Quenn'i çağırmayı unutur. Bu nedenle büyücü onları cezalandırır. Prenses onaltıyaşına geldiğinde yüzyıllık bir uykuya dalar.



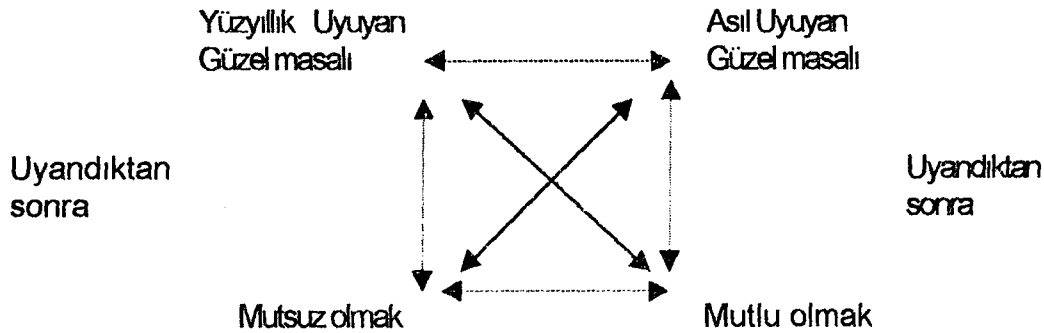
III. Kesit



Prens, prensesi uyandırdığında sevdiğinin prenses değil, "Yüzyıllık Uyuyan Güzeli Masalı" olduğunu anlar. Prenses ise yüzyıl sonra uyandığına memnun değildir. Prens ile Prensesin sevgi anlayışı arasında yüzyıllık fark vardır. Prenses'in uyanışı, Prens'e olan farklılıklarının farkına varmak olarak yorumlanırsa, özne istediği nesneye kavuşamamış demektir. Bu durumda;

$Aİ:[Ö_1 \rightarrow (Ö_2 \vee N)]$ sonucuna varmış oluruz. Farklı zamanların insanları olan Prens ile Prenses isteklerine kavuşmuş sayılmazlar.

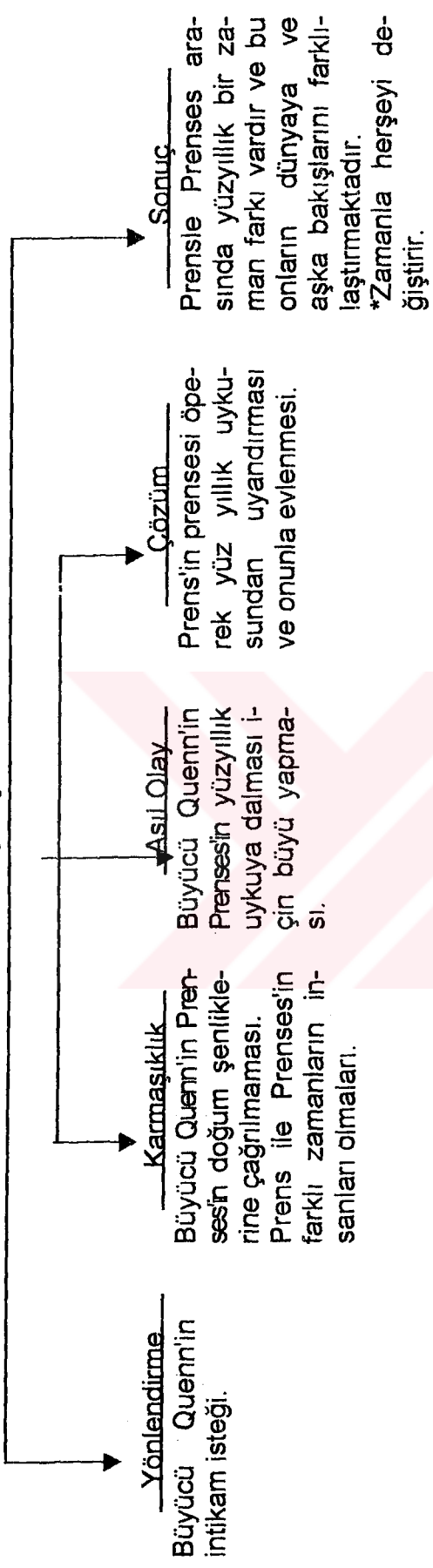
Masaldaki Prensesin uykudaki haliyle, uyandırıldıktan sonraki hali arasında çelişkiler aynı zamanda gerçek Uyuyan Güzeli Masalı ile Yüzyıllık Uyuyan Güzeli Masalı arasındaki karşıtlığı da getiriyor.



Kesitler	Kişiler	Zaman	Mekân
1. ve 2. Kesitler	Kral, Kraliçe, Büyücü Quenn	Masal zamanı	Çok uzak ülkelerin birinde kralın sarayı.
3. Kesit	Prens, Prenses	Yüzyıl sonra	Prensesin yatak odası



Olayın Çözümlemesi



Hikâyenin Kültür Yapısı

Murathan Mungan, Uyuyan Güzel Masalı'nı kendi zaman felsefesine göre yeniden yazıyor. Yeniden yorumladığı masalın Prensesinin uyuma süresini *yüzyıl* olarak belirtiyor. Masallarda belirgin olmayan zaman kavramı yüzyıl olarak belirginleşince, masal türünün özelliği, isminden başlayarak değiştiriyor. İkinci masalda Uyuyan Güzel gözlerini açar açmaz, büyük bir mutsuzluk duyarken, asıl *Uyuyan Güzel Masalı'nda*, Prenses Prens'in öpücüğüyle uyanmaktan, ona kavuşmaktan mutluluk duyar. İkinci masalda Prenses *epistemolojik* bir kopuş içerisinde. Felsefede epistemoloji; bilgi kuramıdır. Varoluşla ilgili sorularla ilgilenir. Uyuyan güzel de uyanır uyanmaz, kendisiyle, çevresiyle ilgili sorular sormaya başlar. Yüzyıl uyuduktan sonraki haliyle, uyumadan önceki hali aynı mı? Yüzyıllık uykudan sonra Prens sevebilecek mi, prens onu sevecek mi?, gibi sorular uyanır uyanmaz prensesi rahatsız etmeye başlar.

Murathan Mungan bu tavrıyla masal gerçeğiyle alay ediyor. "Yüzyıllarca uyuduktan sonra uyanan ve kendisini öpen prensle evlenip mutlu olan kız" anlayışıyla alay ediyor. "Zaman" problemiyle masalın mantığını parçalamış oluyor.

(Yakışıklı bir prensin öpücüğü, bilgi üzleminde epistemolojik bir kopusu gerçekleştiriyor -sessiz bir sıçrama- Tarihin ve masalın ve de masallar tarihinin en büyük devrimi bu. Anılmaya değer...

Aradan yüzyıl geçtikten sonra hiçbir uyanış mutlu olamaz. s. 110)

Yüzyıllık Uyuyan Güzel Masalı'nda; kişi kendisine yapılan iyilikleri ve iyilik yaparı unutmamalıdır." mesajı verilmektedir. Kral ve kraliçe çocuksuz kalmaktan dolayı çok mutsuzdurlar. Büyücü Quenn onlara yardım eder, yaptığı büyü kral ve kraliçenin çocuk sahibi olmalarını sağlar. Ancak onlar kızlarının doğum günü şenliğine Büyücü Quenne'yi çağırılmayı unuturlar. Büyücü tekrar bir büyüyle onları cezalandırır. Prens onaltı

batan iğ sayesinde sonsuz bir uykuya dalar. Ancak yüzyıllar sonra prens onu öpücüğüyle uzun süren uykusundan uyandırır.

İşte Murathan Mungan Prenses'in uyanışını felsefik bir problem haline getirir ve yukarda da anlattığımız gibi masalın mesajını değiştirir.

Prenses uyanır uyanmaz mutsuzluğuyla birlikte Âdem'i düşünür. Âdem kıssası ile prensesin uyanışı arasında ilgi kuruluyor.

("Peki yaradılışının sabahında Âdem ilk olarak neler düşünmüştü? Âdem'in gördüklerini düşünmeye, düşlemeye imgeleminde canlandırmaya çalıştı. Aynı koşullar altında da olsanız, bir başkasının gözlerini ödünç alamıyorsunuz. İşte bu yüzden kimse benim gibi yüzyıl uyuyamaz.

Bu yüzden Âdem ile ayrıldığımız benzerliğimizden çok daha deriz. O herşeye yeniden başlıyordu; bense kaldığım yerden sürdürmek istiyorum. O, belleksizdi; bense bellek yorgunuyum.

Kafamsa gördüğüm düşlerin bulanıklığı içinde hâlâ Beni bekleyen ilk şey, belki de tek şey sevgi.

Sevgi.

Zehirli bir düşün, büyü sözcuğu...

Benim için artık çok geç kalmış bir sevgi bu. Ben seversem yüzyıl öncesinin sevgisiyle seveceğim; oysa Sevgi'nin üzerinden yüzyıl geçmiş. O severse beni, üzerinden yüzyıl geçmiş bir sevgiyle sevecek. Aramızda kaç takvimin uzaklığı duruyor. Bir öpücük, yalnızca bir öpücük bu uzaklığı kapatmaya yeter mi? s. 110-111)

Yukardaki alıntılarda da gördüğümüz gibi prenses artık sıradan bir masal kahramanı değildir. Sorular soran, konuyla ilgili yorumlar yapan tek boyutluktan kurtulmuş çok boyutlu bir kahramandır. Prenses masal kahramanı olma özelliğine de başkaldırmış oluyor.

Murathan Mungan masal boyunca masalın metni dışına çıkarak, konuyla ilgili yorumları içeren farklı metinler de oluşturuyor. Bu ara metinler çoğunlukla dinler tarihi ve mitolojiyle ilgili metinlerdir. Hz. Âdem, Havva,

(... Cennet insanoğlunun en uzun düşüdür.

İnsanın bilgisini, davranış biçimlerini, değerlerini ve yaşamını korku yönetir.

Çünkü insan korkan bir varlıktır. Öteki yaratıklar da korkaklar ama, onlar düşünemedikleri için korkularını hafifletecek düşleri kuramazlar. Korku halkların afyonudur.

Aynı şekilde insan öleceğini bilen tek varlıktır. s. 113)

(...erkeklerde de "doğurma" özlemi olduğu apaçık. Doğurmaya en fazla meraklı erkek kesimi şairler arasından çıkar. Bunlar şiirlerinde, "doğuruyorum", "doğuruyorsun", "doğuruyor" gibi fiilleri çekip dururlar. Prometheus'un sürekli gagalanmasında öteden beri örtük bir cinsellik sezmişimdir. Zeus canı sıkıldıkça bacağından doğurur... Erkeklerdeki "doğurma" arketipinin ilk örneği olan Âdem de, bu iş için kaburga kemiğini uygun görmüştür. s. 118)

Yukardaki alıntıda olduğu gibi, metnin akışını, konuyla ilgili ama bağımsız paragraflarla parçalamak günümüz postmodern yazarlarının ortaya koyduğu bir biçimdir. Amaç yazı akışı içinde okuyucuya, okuduğunun gerçek olmadığını hatırlatmaktır.¹

Prences masalın sonunda da belirtildiği gibi ölünceye kadar hiç durmadan konuşur, yine de prence anlatmak istediklerini anlatamaz. Bütün konuşmalarına rağmen yüzyıllık zaman farkı iletişim sağlamasını engeller.

Murathan Mungan yine masala eklediği metinlerde "uyku ile ideoloji" arasında bağıntı kuruyor.

Âdem ile Prences arasındaki ortaklık Âdem'in Cennet'ten kovulması, Prences'in ise önce "uyanıklık" tan sonra da "uyku"dan kovulmasıdır.

Metinde "uyku" ideolojik bir boyut kazanıyor.

¹ Enver Ercan, *Önay Sözer ile Postmodern Üzerine*, Varlık, 1992, s. 1053, s. 11.

(Nitekim her din, her öğreti, kendinden önceki insanlık tarihini uyku hali diye yorumlar. s. 112)

(.... İnsanlar uykuda iken düşünemez, kitap okuyamaz, akıl yürütemezler, yalnızca düş görürler, kendilerine gördürülen düşleri görürler. Düş görmenin yaygın türleri aslında birer körlük çeşididir.

Ayrıca Âdemoğlu, her uyanışı ihtilâl sanmamalıdır, bunun tersi de doğrudur, yani her ihtilalin bir uyanış olmayacağı, çünkü kimi ihtilaller uykudayken yapılır. İhtilâl düşü görenlerle, bir düşün ihtilâlini kuranlar arasındaki ayrımı kavramak için tarih sayfalarındaki satırların altını kazımak gerekir.

Altını kazımak simyacılığıdır bu. s. 115)

Murathan Mungan Büyücü Quenn'in yaptığı büyü ile Prenses'in değişimi arasında da ilgi kuruyor. Büyücü Quenn, kralı cezalandırmak için yaptığı büyüyle Prensesi sonsuz bir uykuya daldırır.

Kral diğer büyücülerden yardım ister. Onlar, büyüü bozamayacaklarını ancak, dönüştürebileceklerini söylerler. Böylece aslında "ölüm" olan "sonsuz uyku"yu yüzyıllık bir uykuya dönüştürürler.

(Toplumu dönüştüremiyorlar ama büyüleri dönüştürebiliyorlar. Zaten toplumu dönüştürmenin yolu da büyüleri dönüştürmek değil midir? s. 118)

Asıl Uyuyan Güzel Masalı'nda Prens Prenses'i bir gezisi sonucu tesadüfen görür ve görür görmez de âşık olur.

Murathan Mungan'ın masalında ise bütün prensler Uyuyan Güzel Masalı'nı dinleyerek büyürler. Her prens Uyuyan Güzel'e âşık olur. Bu görevi üstlenen prensimiz dinlediği masaldaki güzele ulaşır, ancak Prenses'i uyandırdıktan sonra, Prensesi değil, masalını sevdiğini anlar.

(Kendisinin uyuyan güzeli uyandıracak olan Prens olduğuna sonuna dek inanıyormuş. Masalın ve yüzyılın kendisine verdiği bu "görevi" seve seve üstlenmiş, zaten uyuyan güzel hakkında yüzyıldır

Masalın sonunda Mungan, okuyucuyu, hep yaptığı gibi bir kez daha şaşırtır. Yüzyıllık Uyuyan Güzel Masalı'nın Prens kahramanı bu masalı yaşadığını unuttur ve Uyuyan Güzel Masalı'nı her gece uyumadan önce sarayın baş masalcısına anlatır.

Hikâyede Geçen Kültür Unsurları

Masal unsurları	Formülistik sayılar	Dini kavramlar ve kıssalar	Mitoloji
*Bir varmış, bir yokmuş masal başlangıç cümlesi"	*Kırk	*Âdem ile Havva Kıssası *Kadının Âdem'in kaburga kemiğinden yaratılması inancı *Nefsin terbiye edilmesi *Âdem'in yasak elmayı yemesi *Meryem (İsa'nın annesi) *Cennet *Nefs terbiyesi *İncir yaprağı	*Prometheus *Zeus
*Uzun bir süre uykuya dalmak			
*Ele batan iğ ile uykuya dalmak			
*Çocuksuzluk			
*Büyücüler, efsuncular			
*Ziyafet vermek			
*Yoksulları giydirmek			
*Saray			
*Soylu kişiler, kral, kraliçe, prens ve prenseslerin kahraman oluşları			
*Büyücülerin yeni doğan bebek için dilekte bulunmaları			
		İlim Dalları	Saray ve bölümleri
		*Simyacılık	*Avlu *Ayvan *Seki *Taşlık

3.1.5. AŞKIN GÖZYAŞLARI YA DA RAPUNZEL İLE AVARE

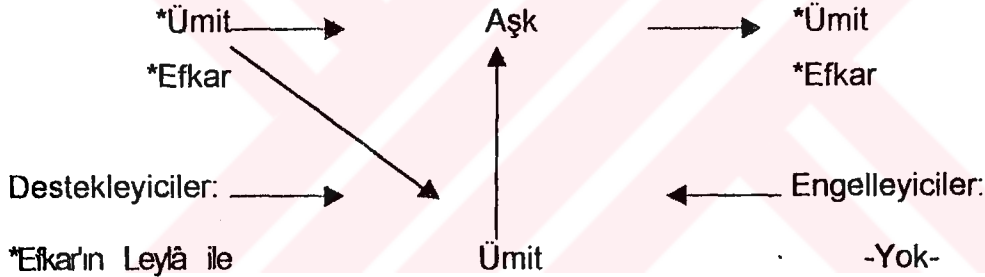
Hikâyenin epizotları:

- 1- Aydınlık. Çankaya hattında dolmuş şöförlüğü yapan Efkâr, yolcularından Ümit'e âşık olur.
- 2- Ümit bir heteroseksüeldir. Bu nedenle Efkâr Ümit'in ameliyat olmasını ister.
- 3- Ümit ameliyatla kadın olur, ancak Efkâr onu terkeder.

Olayı şu kesitlerde inceleyebiliriz:

1. Kesit

Ümit, her sabah, Efkâr'ın dolmuşuna son duraktan binen bir yolcudur. Efkâr'ı görür görmez âşık olur. İlk günler kendisi için yalnızca bir yolcu olan Ümit'e Efkâr'da âşık olur.



*Efkâr'ın Leylâ ile Mennûn, Ferhat ile Şirin, Kerem ile Aslı, Arzu ile Kamber halk hikâyelerini okuması ve onlardan etkilenmesi, hep ölümsüz bir aşk istemesi.

*Efkâr'ın çok yakışıklı olması

*Ümit'in çok yakışıklı olması.

*Ümit'in sarısı bol kumral saçlarına, kiprikle-

dan farklı olmak istememesi.

*Acı çekmek istememesi.

*Ümit kadın olması halinde Efkâr'ın evlilik sözü vermesi.

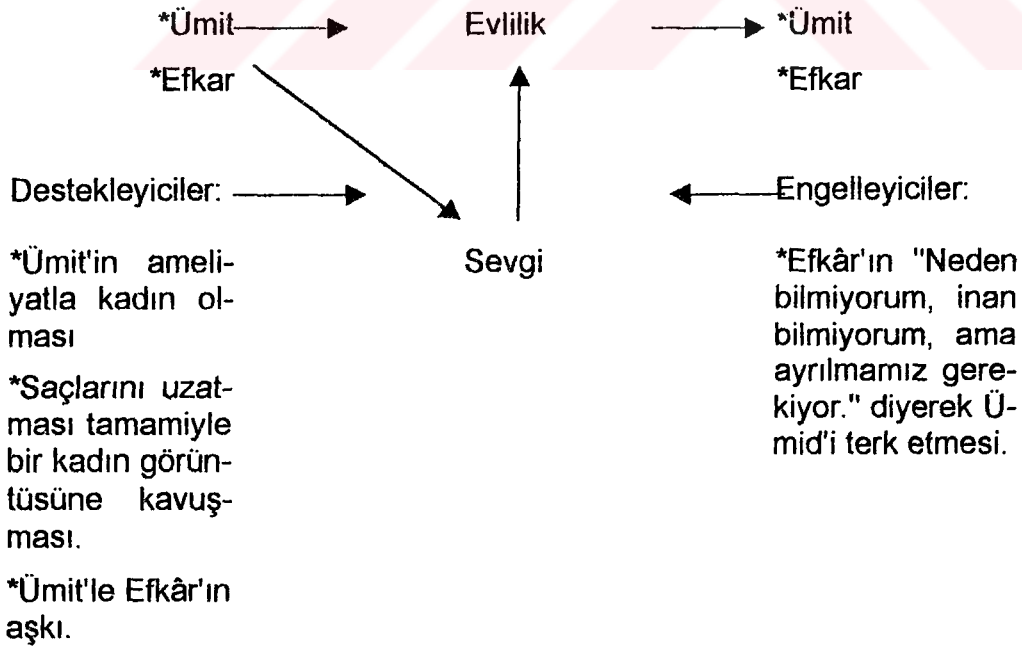
*Ümit'in Efkâr'ı sevdiğini ispatlamak için ameliyata razı olması.

$$A_i: [\ddot{O}_1 \longrightarrow (\ddot{O}_2 \wedge N)]$$

III. Kesit

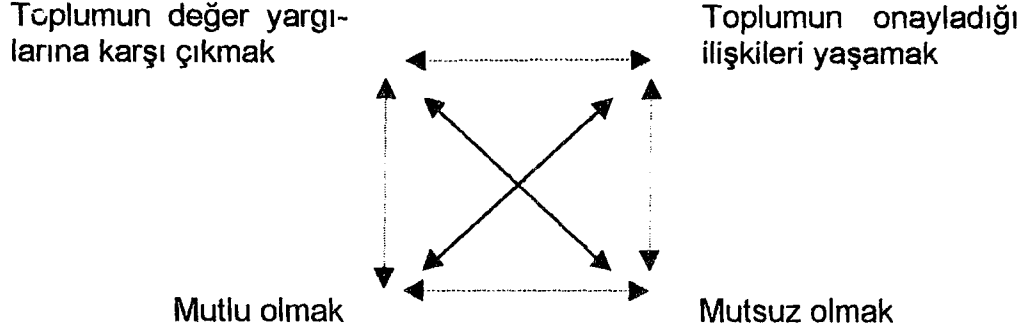
Ümit ameliyatla kadın olur. ancak dokuz ay sonra Efkâr;

"Bu böyle olmayacak, böyle de olmayacak, neden bilmiyorum, inan bilmiyorum, ama ayrılmamız gerekiyor." der ve Ümit'i terk eder. Böylece evlilik istekleri gerçekleşmez.



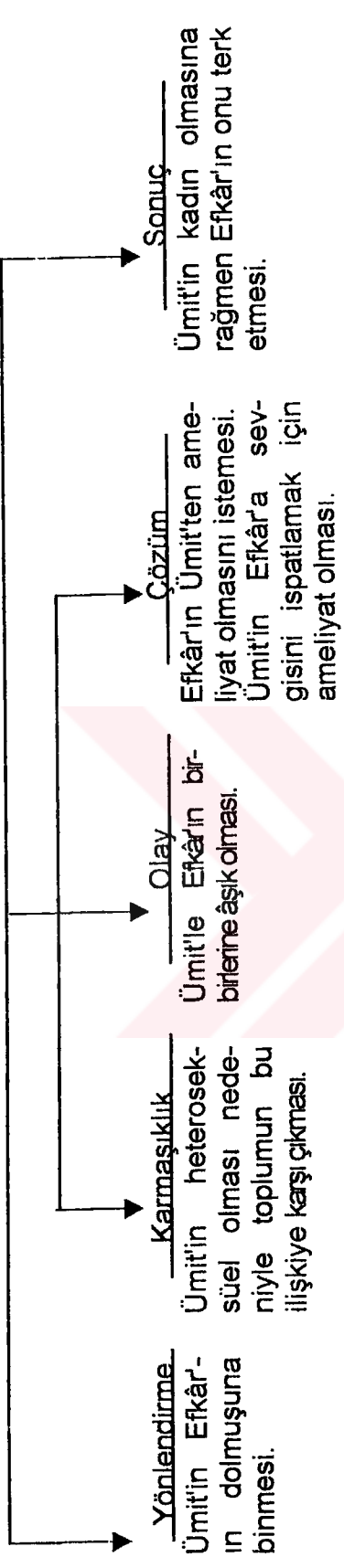
$$A_i: [\ddot{O}_1 \longrightarrow (\ddot{O}_2 \vee N)]$$

Efkâr ile Ümit'in toplumun değer yargılarına karşı çıktıklarını gördük. Yaşadıkları karşılaştıkları Semitique Caré üzerinde gösterebiliriz.



Kesitler	Kişiler	Zaman	Mekân
1.2.3. Kesitler	*Ümit *Efkâr	Hikâye zamanı	*Ankara *Aydınlık Çankaya hattındaki Efkâr'ın dolmuşu

Olayın Çözümlemesi



Hikâyenin Kültür Yapısı

Aşkın Gözyaşları ya da Rapunzel ile Avare, Ankara'nın gecekondu semtlerinde dolmuş şoförlüğü yapan bir gençle yolcusu arasında yaşanan aykırı bir aşkı işler.

Kültür unsurları bakımından ileride de göreceğimiz gibi hikâye zengindir. Fakat Efkâr'ın okuyup etkilendiği halk hikâyeleri dışında, diğer unsurlar fonksiyonel değildir. Daha çok duygu ve düşüncelerin halkımıza ait biçimlerinin tasvirinde kullanılmıştır. Zaten kahramanlardan Efkâr Ankara'nın varoşlarında yaşayan bir Adanalı'dır.

Dolmuş şoförü Efkâr, hergün karşılaşabileceğiniz bir tiptir. Özellikle gecekondu kültürünün tam bir temsilcidir. Yazar onu şöyle tanıtıyor.

(... Korsan güzeli bir kenar mahalle bıçkını olarak onbeş yaşından beri direksiyon sallıyor, sıkı sürücüdür, arabasına kız gibi bakar; havalı kornası, üç mahalle aşağıdan duyulur, kırmızı, mor ışıkların biri yanıp, biri sönerken en içli, en yeni şarkılar çalar arabasında. Yüzlerce kavgaya girmiş çıkmışlığı vardır. Efkâr'ın mahallesinde muhitinde "delikanlı" çocuk diye bilinir; harbidir, yalana riyaya ağız düşürmez, kimsenin malında, namusunda gözü yoktur. Sol bileğinde kayış bileklik taşır; kırklık tesbihe dakikada iki yüz halka çizdirir. Kolay kolay ağzını bozmaz, ama başladı mı, çala ağız söver, kimse susturamaz. Kostak delikanlı dediysek, öyle yedibela yüzlü değildir; tersine kız gibidir, yüzü yüreği çocuk kendiyse sıkı delikanlıdır.... s. 129)

Efkâr her Türk genci gibi askerlik yaptıktan sonra hayata atılır. Babasının "Senin için ekmek teknesi olur." diyerek aldığı dolmuşunun adının "Kadırga" koyar. İlk sefere çıkışında gecekondu mahallesinde şenlik yapılır. O gün gecekonduluların göğsünü kabartan bir gün olarak anılarda saklanır.

Efkâr dolmuş şoförü olmak dışında gecekondlu halkından farklılıklar gösterir. Yazar Efkâr'a konuya uygun olarak farklı bir kişilik kazandırıyor.

(...Alkolle dindirmeye çalışıyor kendini... "Peki derdin nedir? niye bu kadar içiyorsun?" Falan demeyin. Derseniz "Genel" der. Nedir genel? Nasıl genel? Dünyanın temel dertleri ve sorunlarıyla ilgilidir. Efkâr'ın yüreği, yazgıyla ilgilidir, olayların gidişiyle ilgilidir, hayatın temel trükleriyle ilgilidir. s. 130)

Sıradan bir dolmuş şoförü olan Efkâr, hayatın anlamıyla ilgilenirken felsefe de yapar. Efkâr'ın farklı bir özelliği de taşbasma halk hikâyelerini tanıması, okumasıdır.

(... Hacıbayram'daki kaldırım sergilerinden, ya da yüzlerce tesbih, hacıyağı, misk kokuları, seccadeler, kilimler, kitap eskileri, yeşil, beyaz takkeler ve eski elyazmalarına gömülmüş geçmiş kokan küçük dükkanlardan taşbaskısı halk hikâyeleri bulur çıkarır; yüreğinin derinliklerinde duyar bunları. Sanki bunlar bir daha hiç yaşanamayacaklardır; bir daha hiç bir zaman... s. 131)

Efkâr okuduğu bu hikâyelerden etkilenir, tıpkı *Mecnûn*, *Kerem*, *Kamber* gibi büyük aşkların adamı olmak ister. Yazar satır aralarında böyle aşkların geçmişte kaldığını da belirtir.

(...Aşk bizi terk etmiştir. Bütün duygularımız şiddetini yitirmiştir. Mecnun'a gezecek çöl, Ferhat'a delecek dağ kalmamıştır. Aşk bizi terk etmiştir. Bundan böyle kimse, kimseyi ölünceye kadar sevmeyecektir. Aydınlık-Çankaya hattında ve bundan böyle dünyanın bütün hatlarında aşk imkânsızdır. Aşkın Gözyaşları, artık bunun içindir, yalnız bunun için. Eskinin ölümsüz aşklarının yerine günübirlik beraberlikler gelgeç ilişkiler ve onların kolaylığı almıştır. Aşkın bütün büyüğü, bütün yanılsaması uçup gitmiştir hayatımızdan. Romantizm yitip bir cennettir. Kimse sevgi için emek harcamamaktadır...s. 131)

Hikâyenin ana temlerinden biri de bu satırlarda ifadesini bulur. Hikâye ölümsüz aşklar için aşkın gözyaşlarını dökmektedir. Efkâr ile Ümit'in aşkları sadece bunu doğrulamak için kurgulanmıştır. Üstelik bu aşk aynı cinsin birbirine karşı duyduğu bir aşk biçimidir.

(Cinnetin eşiğinde günler yaşadı Efkâr. Sanki bir şeyi sonsuza dek yitirmişti. Tam bulduğu anda yitirmişti... Ve ölesiye seviyordu. Belki de gerçek aşk buydu... O uzaklığı sevmekti. Ak kanatlı bir güvercin olup, Kaf Dağı'nın ardına uçmuştu Ümit... Hakkında birşey öğrenebileceği, sorabileceği hiç kimseyi de tanımıyordu. Olmadık şeyler geliyordu aklına. gurbet gibi... ölüm gibi.. ayrılık gibi... s. 135.)

Ümit bir transeksüeldir. İnsanlık bu aşk biçimini onaylamamaktadır. Bütün dinler, ahlâk kuralları, toplumsal kurallar, gelenek ve görenekler, insanın doğası bu biçimi onaylamaz. Murathan Mungan bir eşcinseldir ve edebiyatımıza bu temi açıkça sokmuştur. Ümit ile Efkâr'ın hikâyesi biraz da yazarın eşcinsel kimliğinin ifadesidir. Ümit ile Efkâr eşcinsel bir ilişkiyi tam olarak kaldıramazken, toplumun onayladığı biçimleri de beğenmez ve eleştirir.

Hikâyede Ümit' abilerinin evliliklerini anlatırken geleneksel evlilik biçimi de eleştirir.

(... Kız ona Adana'da teslim olmuş. Ağabeyim bunu hiç bağışlamadı sanırım. Yani kızın kendisine teslim olmasını. Belli ki birlikte kaçmış olmaları kız için herşeydi.

"Kızdı" dedi ağabeyim. Çarşıfta kanını gördüm." Oyun etmiş sana" dedi annem... s. 139)

(Kızın ailesini tanımıyordu annem. Ne idiği belirsiz bir aile olduğunu düşünüyordu. Ailesini tanımadığı, geçmişini bilmediği bir gelin onun gözünde bütün kötülüklerin kaynağıydı... s. 138)

(... Bütün davranışlarda, bütün yaşayışlarda yanlış bir şey varmış gibi geliyor bana. Çocuklardan başlarını alamıyorlar, iş, güç, evin gündelik

sorunları falan. Bütün bu ayrıntılar içinde geçip gidiyor hayatları. mutlu mu ağabeyim? Bilmiyorum. Yüzünde hiçbir şey okuyamaz oldum. Yüzündeki eski aydınlık anlatımı, ışıyan gözlerini yitireli çok oldu. Yüzü, bakışları matlaştı. Ne coşku, ne sevinç, ne mutluluk, ne öfke... Oysa aşk onu güzelleştirmişti... Anmem Güzide Hanım mutlu, oğlunu dilediği kızla evlendirdi... s. 140)

Murathan Mungan verdiği mesajlarla toplumsal olanı, gelenek ve göreneklerimizi eleştirirken çözüm de getirmez.

Ümit Efkâr'ın isteği üzerine ameliyatla kadın olur. Efkâr'ın huzursuzluğu dinmez. Dokuz ay sonra nedenini açıklayamadan Ümit'i terk eder. Hikâye de çözümsüzlükle son bulur.

Okuyucu çelişkilerde bırakma, çözümsüz bırakma veya yorumlanabilir sonuçlara götürme postmodern edebiyatın özelliğidir ve bunu hayata bakış açısından alır". Postmodern görüşe göre evren bir kaostur. Bilim bize evrenin sistemler karmaşasından oluştuğunu kanıtlamıştır. Bu nedenle kaosa bütünleştirici bir açıklama bulmak, bir anlam vermek imkânsızdır. Tam bir anlam bulduğunuzu sandığımız anda bu anlamın saptığını ve doğruların koşullara göre değiştiğini göreceksiniz ve evrende herşeyi içine alan bir düzen, bir sistem olmadığı gerçeği kastaki karşımızda duracaktır."¹

Hikâyenin iki ismi var, birincisi "Aşkın Gözyaşları", ikincisi "Rapunzel ile Avare"dir. yazar hikâyenin ilk ismini aynı adı taşıyan bir Türk filminden aldığını aynı hikâyede belirtiyor. İkinci ismindeki Rapunzel² ise Latin kaynaklı bir sözcüktür. Karmaşa, karşı çıkma anlamlarına gelir.

Ayrıca, Rapunzel batı kaynaklı bir söylence, mitoloji kahramanının adıdır. Söylence şöyledir; Rapunzel şatoya kapatılır. Sevgilisiyle görüşebilmek için çok uzun olan saçlarını şatonun kulesinden aşağı

¹ Prof. Dr. Olcay Batum Mentşe, "Post Modernizm: Gerçek-Dışılığın Gerçeği Yada Biçimsizliğin Düzeni", Hacettepe Ün. Ed. Fak., İngiliz D. ve Ed. Öğr. Üyesi, Frankfurt, Ank. 1993, s. 267-269.

² Rapunzel: İlgili bilgiyi yazarın aynı adlı hikâyesinden aldık.

sarkıtır. Sevgilisi saçlarının yardımıyla kuleye tırmanır. İki sevgili bu şekilde görüşürler. Rapunzel adında bir masal vardır. Rapunzel'i cadı şatosuna kapatmıştır. Rapunzel'in sevgilisi, Rapunzel'in uzun ve sarı saçlarına tırmanarak şatoya girmeyi başarır.³

Mitoloji kahramanı Rapunzel gibi "Ümit" te ameliyat olduktan sonra saçlarını uzatır. Avare için kadın olmayı bile göze alırken terk edilen Ümit, hayatının geri kalanını "Yudum" adıyla bir pavyonda konsomatris olarak sürdürür.

Hikâyede Geçen Kültür Unsurları

Halk hikâyesi ve efsane	Halk ağız sözler	Deyimler, özlü sözler	Süs eşyası, takılar
*Leylâ ile Mecnun *Ferhat ile Şirin *Kerem ile Aslı *Arzu ile Kamber *Ak kanatlı güvercin *Ferhat'ın deldiği dağ	*Korsan güzeli bir kenar mahalle bıçkını *Direksiyon sallamak *Sıkı sürücü olmak *Arabasına kız gibi bakmak *Delikanlı çocuk *Riyaya ağız düştürmek *Yedi bela yüzlü olmak *Gelin arabası gibi süslemek. *Ne idiği belirsiz olmak	*Ekmek teknesi *Göğsü kabarmak *Sevdalanmak *Ölesiye sevmek *Ne idiği belirsiz olmak *Sütünü helal etmemek *Saçını süpüge etmek *Çoluk çocuğa karışmak. *Ağzın tadının bozulması *Eli yüzü düzgün olmak.	*Bileklik *Yeşil, beyaz takkeler *Seccade *Tespah

³ Grimm Kardeşler; Grimm Masalları II, Çev; Tanju Anapa, Epsilon Yay, s.152

Geleneksel tipler, meslekler	Halk Edebiyatı ürünleri	Yer-şehir	Sinema
*Tulumbacı *Dolmuş şoförlüğü	*El Yazmaları *Taşbaskı halk hikayeleri	*çöl *Ferhat'ın deldiği dağ	*Aşkın Gözyaşları adlı Türk filmi

Takılar	Kokular
Bileklik	Hacıyağı

Mitoloji	Geleneksel tavır ve davranışlar	Mesken, barınak	Halk hikâyesi
Rapunzel	*Uğurlu olsun diye arkasından kova kova su dökmek. *Ceketin omuza atılması *Tespah çekilmesi *Evlenilecek kızın bakire olmasının gerekliliği *Geçmiş bilinen bir aileden olmanın önemi	*Gecekondulu	*Leylâ ile Mecnun *Kerem ile Aslı *Arzu ile Kamber

Semt isimleri	Masal	Halk dili temaları	Yer ve şehir isimleri	Taşıma araçları
*Hacıbayram *Aydınlık *Çankaya	*Ak kanatlı güvercin *Kaf Dağı	*Gurbet *Ölüm *Ayrılık	*Ankara *Adana *Çöl	*Dolmuş

3.2. GENEL DEĞERLENDİRME

Kırk Oda Murathan Mungan'ın doğu dünyasından uzaklaştığı, batı dünyasının masallarını, mesajlarına çerçeve seçerek oluşturduğu hikâye kitabıdır.

Kırk Oda'da, *Yedi Cücesi Olmayan Pamuk Prenses*, *Stelyanos Hrisopulus Gemisi*, *Zamanımızın Bir Kulkedisi*, *Makas*, *Yüzyıllık Uyuyan Güzel*, *Aşkın Gözyaşları*, *ya da Rapunzel ile Avare*, *Tutkunun Veronica Voss'u* adlarını taşıyan yedi hikâye bulunmaktadır.

Makas ve *Tutkunun Veronica Voss'u* adlı hikâyeleri kültür unsurları açısından bir özellik taşımadığı için incelememize almadık.

Kırk Oda'nın diğer hikâyeleri, (*Aşkın Gözyaşları* ya da *Rapunsel ile Avare* dışında), *Grimm masal külliyyatı*'ndan alınmış masalların, günümüze taşınarak yeni bir anlayışla işlenmesinden ibarettir. *Aşkın Gözyaşları* ya da *Rapunzel ile Avare* ise Ankara'nın gecekondu mahallesinde yaşanan ve daha çok varoş kültürünün yansıtıldığı, bir aşk hikâyesidir.

Murathan Mungan'ın batı masallarını günümüze taşıdığını *Kulkedisi*, *Uyuyan Güzel*, *Pamuk Prenses* gibi masalların, hem konularını hem de olaylarını değiştirdiğini gördük. Bu üç masalın kahramanı da Mungan'ın yeniden yazdığı metinlerde mutsuz, sona ulaştırılır. Yazar kahramanları *arketip*⁴ halinden çıkarıp felsefe yapabilen karakterlere dönüştürürken aynı zamanda masallarda yaşatılan insan değerleriyle de alay eder. Masallarda yaşayan olumlu değerlerin ise günümüze taşınmasıyla, geçirdikleri değişimi, düştükleri gülünç aynı zamanda hazin sonucu vurgular.

Bütününüyle *kara mizah* diyebileceğimiz *Kırk Oda* özellikle *Pastiş*⁵

⁴ Arketip: İlk örnek.

⁵ Pastiş: Yanıltma veya yeme amacıyla bir tarzın taklit edilmesi.

ve *Parodinin* ⁶ sınırlarının zorlandığını görüyoruz. Tıpkı *Pamuk Prenses*, *Uyuyan Güzeli* gibi, *Stelyanos Hrisopulus Gemi*'nin kahramanları *Süpermen* ve *Antigone*'de kimlik değiştirirler. Postmodern sinema kahramanı, Süpermen birden bire prenslere yer olmayan bir zamanda *Prenses Gradisca*'nın jigolosu olarak karşımıza çıkarken, trajedi kahramanı *Antigone* ise kismetini için yollara düşmüş taşralı bir kız oluverir.

Bütün kahramanlar tıpkı masallardaki gibi bir isteğin olmadık bir hayalin peşine düşer, ama masaldan farklı olarak istediklerini elde edemezler.

(Çocukluğumuzdan beri masalın bir yerinde karşımıza çıkar: Kırk Oda Yasağıdır bu. Üstelik anahtar elimize verilmiş, seçim bize bırakılmıştır. Sancılı bir ikilemenin ortasında kalakalırız. Sonunda insan akli ve duyarlılığı; bilme ve öğrenme tutkusu; tanıma ve anlama merakı, cezası ne olursa olsun anahtarı seçer.

Kendi kırk odamın inşasına böyle bir anahtarla başladım.

*Yalnızca yakın çevrenizden, mahallenizden, işyerinizden değil; masallardan, öykülerden, romanlardan, oyunlardan, filimlerden de tanıyorsunuz kahramanlarımı. Kırk odalı bir saraydan geçerek çıkıyorlar günümüze sokaklarına kapının öte yanına. İşte size uzattığım anahtar....)*⁷

Murathan Mungan, *Kırk Oda*'ya masalı temel almasını ise şöyle açıklar:

(Bir de Kırk Oda'm var. Evrensel masallara yer verdim bu çalışmamda... Bu masalların benim söylememe elverdiği şey şu: Yalnızca Tipolojik anlamda bir "arketip"den söz etmekle yetinemeyiz; ilişki biçimlerinin, değer dizilerinin, umutların, beklentilerin, yanılgıların da bir arketipi var. Ve bunlar çok büyük bir ölçüde ideolojik belirlemeler ve belirlenmelerle çağdan çağa, toplumdan topluma kılık değiştirerek

⁶ Parodi: Ciddi bir eserin konusunun veya anlatı tekniğinin gülünç biçimde değiştirilmesiyle ortaya konan hicivli öykünme eser.

⁷ Murathan Mungan, *Kırk Oda*, Arka kapağındaki Yazı, Metis Yayınları, İstanbul 1993.

sürüyorlar. Her yeniden yazılmış masal, arketipiyle şimdiki çağı arasında ilişkiyi göstermek içindir.

*Tüm bu yazmakta olduğum ya da yazdığım şeylere, sinemanın, tiyatronun ve görsel sanatların ustalarının öğrettiği tekniklerle, uzam bilgisini; Toplumbilimin, Ruhbiliminin ve Ekonomi-Politiğin öğrettiklerini hiç unutmadan çalışıyorum.)*⁷

Evrensel masalları kara mizaha dönüştüren Mungan'ın kahramanların sonuçta ulaştığı mutsuzluğu ve hikâyelerinin sonunu daha önce de postmodern tavra bağlamıştık. Yine Mungan'ın bütün eserlerinde ortaya koyduğu *gizli beninin* yani mizacının da bu tavra elverişli olduğunu söylemek zorundayız.

⁷ Murathan Mungan, *Murathan'95*, Melis Yay., İstanbul, Şubat 1996, s. 114.

4.1. LÂL MASALLAR

4.1.1. MURATHAN ile SELVİHAN ya da BİR BILLUR KÖŞK MASALI

Hikâyenin eplizotları:

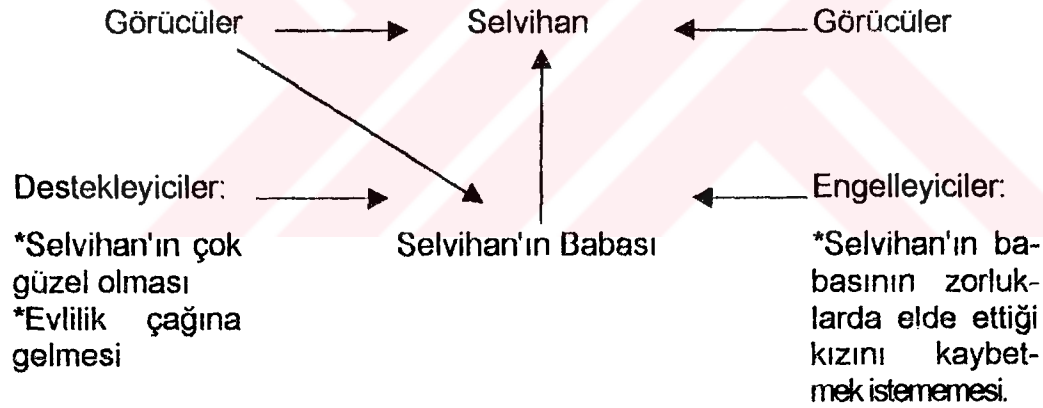
- 1- Selvihan Billur köşkte yaşayan bir beyin kızıdır. Babası büyük kerametlerle elde ettiği kızından ayrılmak istemediği için kızına gelen bütün görücüleri geri çevirir.
- 2- Selvihan misafir olarak gittiği obada bir semah töreninde Murathan'ı görür ve Billur Köşk'e âşık olarak geri döner.
- 3- Bir gece Murathan'ı görmek için dağdan obaya iner. Murathan'ın obası göçmüştür.
- 4- Selvihan hasta düşer. Obanın bilge kişileri hastalığının çaresini "Semah izlemek" olduğu kararına varınca, Selvihan babasının yanına kattığı atlılarla Murathan'ın obasına gönderilir.
- 5- Semahı Murathan açar, karşısında Selvihan'ı görünce, Semahı sektirir. İlk bakışta Murathan da Selvihan'a âşık olur.
- 6- Selvihan, Murathan'ın semahı sektirmesini bahane ederek, semahçıyla konuşmak istediğini belirtir. Obalılar Murathan'ın "lal" olduğunu söyleseler de Selvihan bir bey kızı olduğu için emri yerine getirilir.
- 7- Murathan ile Selvihan ilk buluşmalarında aşklarını itiraf ederler. Murathan'ın dili çözülür. Ancak Murathan'ın "bir oba uşağı" Selvihan ise "bey kızı" olması, mezheplerinin farklı olması iki aşığın kavuşmasına engeldir. Murathan ilk buluşmalarında bu durumu Selvihan'a açıklar.
- 8- Selvihan Murathan'a kaçma teklifinde bulunsa da Murathan "Bey bizi er geç bulur ve öldürtür." cevabını verir.
- 9- Murathan Selvihan'ı görebilmek için köçek kılığında Billur Köşk'e girer.

- 10- Bir gün Güvey Bey Selvihan'a görücü çıkar. Güvey Bey'in gücü karşısında duramayacağını anlayan Selvihan'ın babası Selvihan'ı Güvey Bey'e verir.
- 11- Düğünün kırkinci ve son gecesinde Selvihan otlardan yaptığı zehiri içeri, Murathan'da aynı anda, hançer dansı yaparken, kendisini hançerler.
- 12- İki aşkın arasında bir dal zakkum yeşerir.

Olayı kesitlerde inceleyelim:

I.Kesit

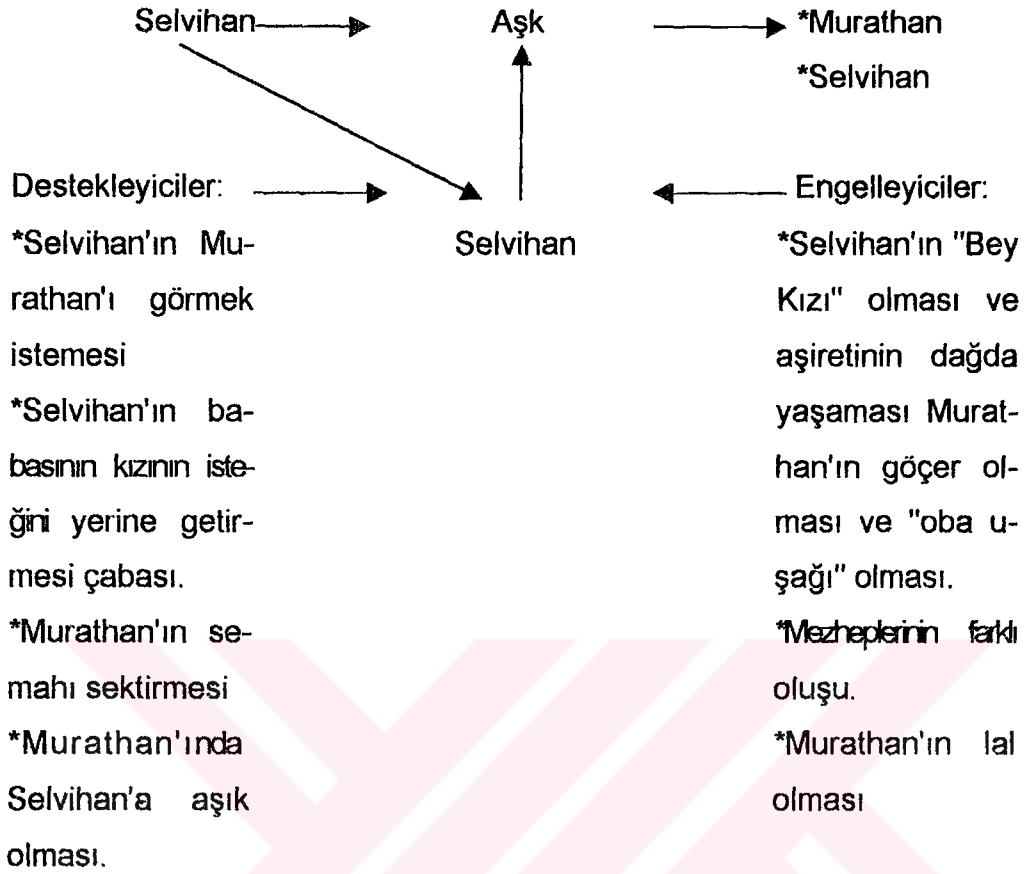
Selvihan Billur Köşk'te yaşayan bir beyin kızıdır. Babası büyük kerametlerle elde ettiği kızıdan ayrılmak istemediği için, kızına gelen bütün görücüleri geri çevirir.



Al: [Ö₁ → (Ö₂ VN)]

II. Kesit

Selvihan misafir olarak gittiği obada bir semah töreninde Murathanı görür ve âşık olur.



Al: [Ö₁ → (Ö₂ ∧ N)]

V. Kesit

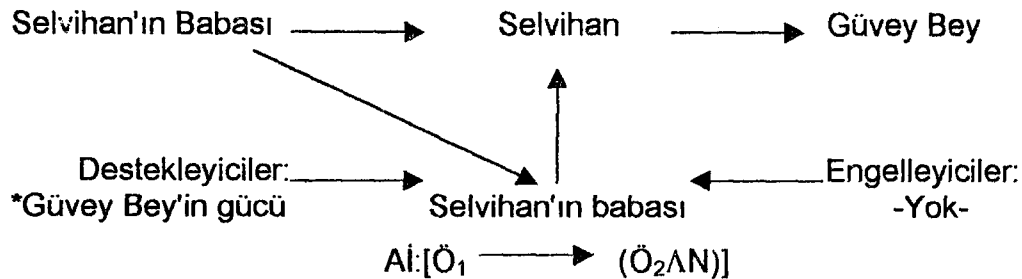
Selvihan, Murathan'a kaçmayı önerir. Murathan er-geç beyin kenilerini bulacağını söyler. Murathan Billur Köşk'e "köçek" olarak girmeyi çözüm olarak bulur, iki âşık bu şekilde görüşmeye devam ederler.



Al: [Ö₁ → (Ö₂ ∧ N)]

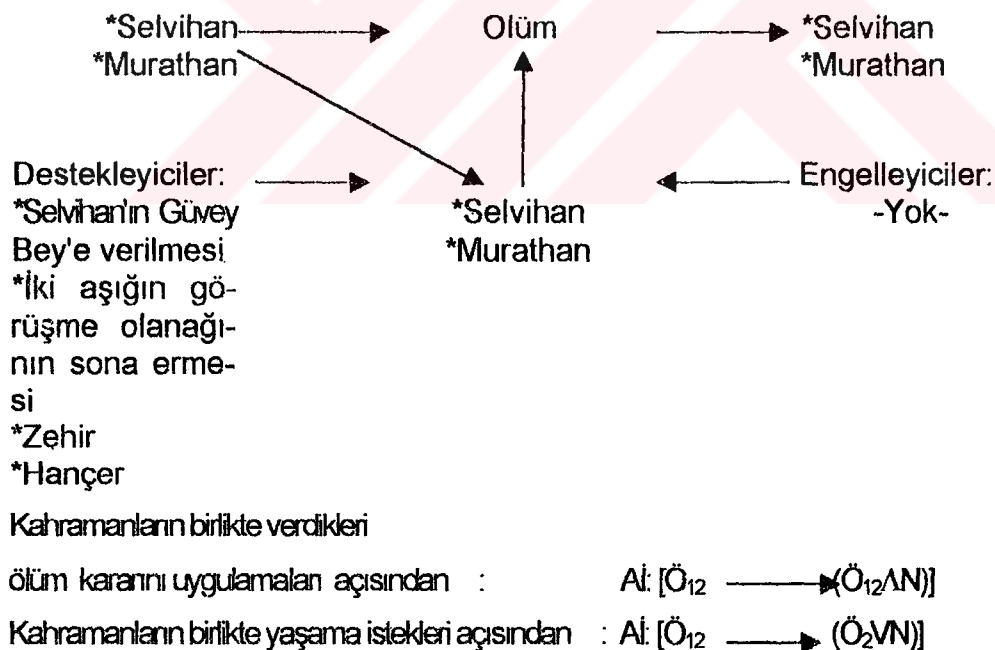
VI. Kesit

Güvey Bey, Selvihan ile evlenmek ister. Selvihan'ın babası Güvey beyin gücü karşısında kızını vermek zorunda kalır.



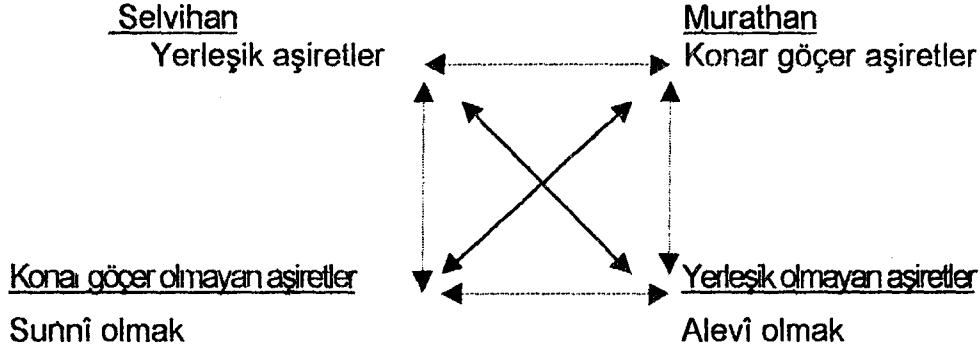
VII. Kesit

Düğünün kırkinci ve son gecesinde Selvihan cümle otlardan yaptığı zehiri içer. Murathan da hançer dansı yaparken, kendini hançerler. Ölümle birbirine kavuşan iki aşığın arasında bir dal zakkum yeşerir.

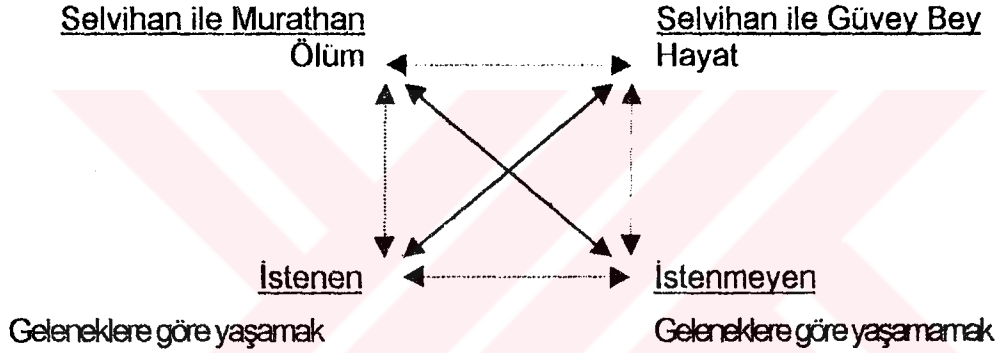


İki aşığın kavuşmasına engel olan durumlar aralarındaki farklılıklardır. Selvihan bir bey kızıdır ve dağda bir köşkte yaşar. Murathan

göçer, bir obalıdır. Üstelik Alevi'dir. Âşıkların bu özelliklerini "karşıtlık" olarak düşünürsek durum Semiotique Caré üzerinde inceleyebiliriz.

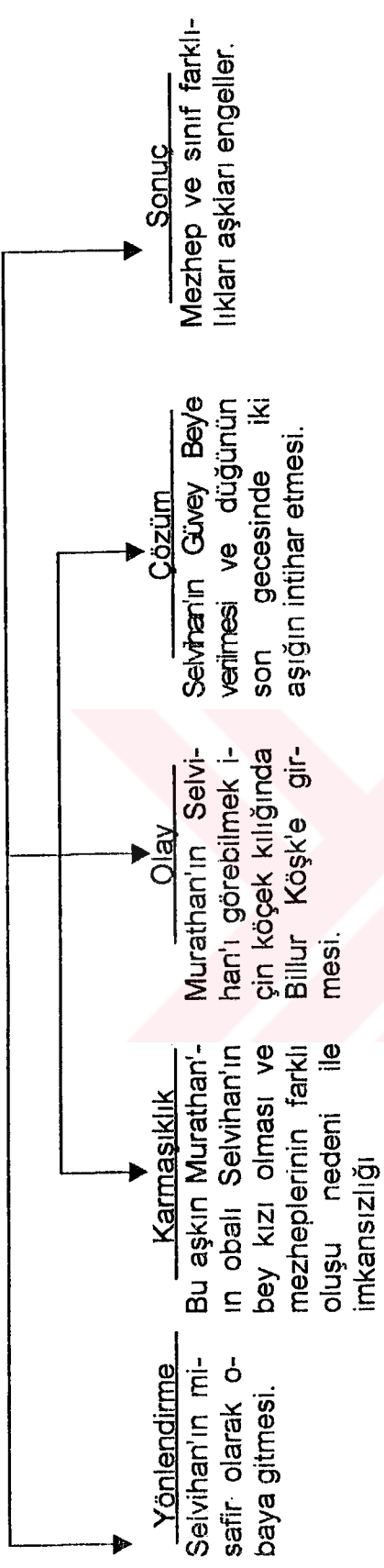


Son kesitte ise hayat ölüm karşıtlığını kurabiliriz:



Kesitler	Kişiler	Zaman	Mekân
1. Kesit	*Selvihan'ın babası *Görücüler	Hikâye Zamanı	*Dağ *Billur Köşk
2.3. Kesitler	Selvihan	" "	*Oba *Semah alanı *Billur Köşk
4. Kesit	*Murathan *Selvihan	" "	Murathan'ın yaşadığı ova, bir uçurum kıyısında
5.6.7. Kesitler	Selvihan, Murathan Güvey Bey, Selvihan'ın babası	" "	*Billur Köşk

Olayın Çözümlemesi



Hikâyenin Kültür Yapısı

Murathan ile Selvihan ya da bir Billur köşk Masalı, bütün olarak masaldan çok bir halk hikâyesidir.

Murathan, hem yazarın adı hem de hikâyedeki erkek kahramanın adıdır. *Selvihan* ise **Ercişli Emrah ile Selvihan hikâyesi**'ndeki kadın kahramanın adıdır.¹

Hikâye, halk hikâyesi gelenegi dışında "yada" bağlacıyla ayrılmış iki ada sahiptir. Murathan ile Selvihan ya da bir Billur Köşk Masalı adıyla yazar **Billur Köşk masalları**'na gönderme yapıyor. Billur Köşk masalları on dört masaldan oluşan bir masal külliyyatıdır. Kahraman deniz ortasında billur bir köşkte yaşayan bir padişahın kızıdır. Bir şehzade bu prensese âşık olur, onu bulmak için yolculuğa çıkar. Nihayet prensesin yaşadığı yeri bulur ve bu kez prensesin gönlünü kazanmak için çeşitli maceralara atılır.²

Selvihan yüksek bir dağın tepesinde "Billur Köşk"te yaşamaktadır.

Hikaye insanların masallara inanmadıklarını vurgulayarak başlıyor.

("Anlatsam inanmazlar oğul, masal derler; masala inanmazlar, masalı sadece dinlerler; sanki hakikatı bilirmiş gibi, sanki hakikatın sırrına ermiş gibi, masala inanmayan gerçeğe inanır mı?" s. 51)

Geleneğimizde hikâye anlatıcıları erkek, masal anlatıcı ise kadındır. Mungan'ın hikâyesinde ise anlatıcının cinsel kimliği belirsizdir. Fakat anlatıcı tıpkı gelecekte olduğu gibi kendini hissettiriyor. Aynı satırlarda, gerçek olan nedir? Masal gerçek dışı mıdır? soruları soruluyor. Gerçeğin bu tarzda sorgulanması günümüz yazar ve şairlerinin temel konusudur. *Postmodern yazarlar* rasyonalizmi reddediyorlar. İnsan gerçeğinin yine insanlarca oluşturulan dille sınırlı olduğu görüşünden yola çıkarak neyin yazarın düş gücünün ürünü, neyin gerçek bir olguyu

¹ Muhan Bali, *Ercişli Emrah ile Selvihan Hikâyesi*, Ankara, 1973.

² Tahir Alangu, *Billur Köşk Masalları*, Önsöz, İstanbul, 1961.

anlattığını belirsiz bırakıyorlar.³ Hikâyenin bu bölümünde aynı tutumla karşılaşıyoruz.

Hikâye, Billur Köşk'ün bulunduğu dağın betilmemesi ile devam ediyor. Halk hikayeleri kahramanları *mucizevi doğumuyla* başlar. Modern hikayede ise serim yani giriş bölümünde çevre ve kahramanların tanıtımına ağırlık verilir.

(Billur Köşk'ün bulunduğu dağ aşılmaz bir dağdır. Bu dağ adı ve yeri belirsiz bir dağdır. Yani bir masal mekânıdır. Bu dağı aşan bir yol vardır, yolun sonu Billur Köşk'e varır. Yol ki, derisini soyup ak mermere kesmiş bir yilandır... Dağın altına yazılmış ince, uzun bir yol gibidir. Bir alın yazısıdır ki, ancak yazgısı kendisiyle bulaşanlara yol verir. s. 55)

(Köşkü görme, sırça dersin. Dağın karlı doruğundan kopup gelen çığlarla oymuşlar dersin. Duvarlarına baksan odalarını seçersin, hayal midir? düşmüdü? belli değildir. Bir rüyadan kaçırılmış gibidir. Güneşin savkıyla yangın olur köşk, akşamın alacasında orman yeşili. Gecenin siyahında aydan damlayan gözyaşıdır. Sabah güneş doğarken, güneşin ikizidir. Dağın yamacındaki cümle köyler, cümle köylüler sevdalıdır.

Bu dağa

Bu köşke

Bu köşk en uzun, en uzak ışıktır.

Onca oba, onca köy, onca aşiret yoksulluğunu ıştır bu köşke baka baka. Göçerler bir kez görürler bu köşkü ve menzilleri boyunca bir top masal bırakırlar bu köşkü anlatan Billur Köşk gecenin, gündüzün

Dört mevsimin

Yoksulun varsılın

Masalıdır, s. 57).

³ Dilek Doltaş, "Edebiyatta Postmodernizm", Kitaplık Dergisi, Yapı Kredi Yay., Aralık 1995, s. 5.

Dağın ve Billur Köşk'ün tanıtılmasından sonra Murathan Mungan hikâyenin yazılış nedeni üzerine ipuçları veriyor.

(Akar zaman Billur Köşk'te kalmaz

Diyelim ay artık ağlamaz

Diyelim ayna çatlayıverir ortasından, tuzla buz olur, kendi tilsimine dayanmaz

Diyelim çınar devrilir, çürür, toprağa karışır

Billur Köşk akar gider dağın üstünden (ırmağa karışır, denize ulaşır diyelim) akar gider tarihin üstünden (savaşa karışır, isyana karışır diyelim.)

Geriye masalı kalır.

Masalı ise bin kişi dinler, bir kişi anlar.

Billur Köşk kimseye kalmadı. Kimseye kalmaz. (Şiir çürüdü, destan tükendi dağlarda. Dağlara çıkan şairler yok artık.) Lakin bize kelam, bir söz bırakır. Bırakır ki bizden sonrakilere devirelim sözü, bir kıssa bırakalım. Her kıssanın hissesi kendine zimmetlidir, kendiyle kilitlenir. (Her şair sözünün mührünü kendinde taşır.)

Masalın yoluna çıkmak için

Gerçeğin yollarında can tüketmek gerekir. s. 57, 58)

Klasik edebiyatımızda da eserin başında, yazılış nedeni açıklanır. Fakat bu hikayedeki "hisse" şairde saklıdır. Her okur kendine göre bir hisse çıkarır. "Postmodern eserde tek bir anlam yoktur. Anlam olgusu belirsizliği, göreceliği alıcının yorumuna bağlıdır."⁴

Masallarda anlatılan geçmiş zaman hikâyede ise bilinen geçmiş zaman kullanılır. Mungan bu hikaye masal, halk hikayesi ve modern hikaye zamanı birlikte kullanıyor. Metin bu üç türün özelliklerini de taşıyor.

⁴ Akşit Göktürk, Nebile Direkçigil, Oya Berk, "Bir Seminerin Ardından, Yenilikçi Akım Sonrası", Çağdaş Eleştiri, Ocak 1995, s. 4.

Hikâye Selvihan'ın doğumunu anlatarak asıl konuya geçiyor. Tıpkı halk hikayelerinde olduğu gibi, *mucizevi doğum* ve *tek çocuk* motifleriyle karşılaşırız. Yine kadın kahraman bir *bey kızıdır*. Hikaye ve masallarda, beylerin, padişahların amacı kızlarını; güçlüye, soyluya veya hünnerliye vermektir.

Beyin kızını evlendirmek istememesi, halk hikayelerimizde karşılaşmadığımız bir motiftir.

(Beyin tek çocuğu, tek kızıydı Selvihan.

Oğulsuz kalmış beyliğin tek sahibi. Bin görücü çevirmişti kapısından babası. Ağa, bey, paşa oğulları çevirmişti elinin tersiyle. Dileğinin kiblesi bilinmez, muradı anlaşılmaz, gönlünün niyeti kendisini aşkar etmez. Lakin derler ki, yirmi yılda bin mihnetle edindiği evladı, ondört yılda yitirmek istemez. Belki hiç yitirmek istemez. Buna sebeptir, herkesi kapısından yüzgeri çevirmesi;

Buna sebep en büyük korkusudur Selvihan'ın dişiliğinin uyanması, bedenini tanıması, bilmesi, s. 60-61).

(Selvihan işte bu köşkün kızıydı.

Adına yakılan türküler yedi düvelin lisanında kol gezerdi.

Yaşı ondörde değdiğinde bilmediği hüner kalmamıştı. Gergefine cümle dağı, taşı, kurdu koymakta üstüne yoktu. Dağın süretini çizirdi gergefine... Uzak ovaları, ulu gökleri, göçer kervanları bir bir nakşederdi yüreğine... Gözleri acem kilimleri gibi nakışlıydı... Zülfünün gölgelediği bakışlarında uzak diyarlar dolaşırdı. s. 59)

Fiziksel özellikleri bakımından Selvihan bir "köy güzeli"dir. "Cümle dağın otundan, tohumundan, baharatından, kimsenin bilmediği, duymadığı şifalı şerbetler yapar. Halk hikâyelerimizde *şifalı otlardan ilaç yapma, bilge ve yaşlı hekimlere* ait bir görevdir. Kadın kahramanı şiir söylemesi Selvihan'ın saz çalması yine, halk hikayelerimizde olan bir motiftir. Erkek

kahramanda âşık olduktan sonra saz çalma, şiir söyleme yeteneğine sahip olur. Kahramanlar bu yeteneklere ilahi güçlerin yardımıyla ulaşırlar.

Görüldüğü gibi Murathan Mungan halk hikâyelerinden aldığı motifleri Murathan ile Selvihan'la özellik olarak veriliyor. Halk hikâyelerinde de kadın kahramanlar tıpkı erkek kahramanlar Selvihan gibi ata biner hatta zamanı geldiğinde güreşir ve savaşırlar. Dede Korkut Hikâyeleri'nin kadın kahramanı Baniçiçek, Beyrek ile at ve ok yarışına girer ve yarışı kazanır.⁵

Selvihan Murathan'la Semah töreninde karşılaşır ve ona âşık olur. *İlk görüşte aşık olma* motifini burada da görüyoruz.

Yazar Semah törenini ve semahçı Murathan'ı birçok kültür unsurunu da vererek anlatıyor. Bildiğimiz gibi Semah töreni Alevî topluluklarının bir tür dinsel ayin törenidir.

(Cümle dağı, taşı, ot, ağaç, pınar... börtü böcek hepsi dönüyorlardı sanki. Ateş, su, toprak (En eski Anadolu masalı) hepsi dönüyorlardı.

...Uzun, ince kavalların yanık sesleri karşı dağlarda yankı buluyordu.

Hünerli bir yiğittir, üzerine semah dönen yoktur, teknil ovalarda aşiretlerde, köylerde... Ellerinde güvercinler kanat çırpır, ayaklarında dizgin görmemiş taylar topuk sektirir. Sanırsın yılan ağusuyla sıvanmışır teni. Kolları kartal kanadı gibi ağır ve mağrurdur. s. 64-66)

Selvihan'ın âşık olduğunu, gergef işlerken eline batan iğne simgesinden anlıyoruz. *İğne* bir masal motifidir. *Uyuyan Güzel* masalında parmağına iğne batan prenses, çok uzun sürecektir bir uykuya dalar. İğne motifini Mungan, farklı bir tarzda kullanıyor.

(Laciverdi gecelerin koyuluğuna sığınarak gergefinde büyüyen kararsız nakışlarla boğuşuyordu. ... Ova buram buram ney tütüyordu. Ansızın parmağını kanattı Selvihan.

⁵ Orhan Şaik Gökyay; Dede Korkut Hikâyeleri, Kültür Bakanlığı Yay, İst. 1976, s.57

(Gergefin çevresini dolanıyordu bakışları tam, keramet bilidiren büyü bir taşta bakar gibi bakıyordu işlediği gergefe.) Bakışları kendi gizini zorluyordu. Gergefin ortasında küçük, kızıl bir kan lekesi yayıldı. Lâl rengi bir leke. İşte şimdi bulmuştu. İnanmıştı. Artık kendinden bile gizlemenin bir umarı yoktu... Sevda gelip bulmuştu kendini. s. 68)

Hikâyeyi bütün olarak değerlendirirsek, daha önce söylenmiş bir çok halk hikâyesi ve masalla ortaklıklarını görürüz. Yapısalcılar, bir eserin daha önce yazılmış eserlerden bağımsız, tek ve özgün olmayacağını, metnin kendinden önce gelen metinle ilişkili olduğunu (intertextuality) ortaya koydular. Aynı görüşü postmodernistlerde de görüyoruz.⁶

Günümüzün ünlü yazar ve düşünürü Borges, bu konuda şunları söylüyor: "Özgünlük denen şeyin olanak dışı olduğunu düşünüyorum. Geçmiş belli belirsiz çeşitleyebilirsiniz. Ancak her yazar yeni bir tonlamaya, yeni bir nüansa sahip olabilir, ama hepsi bundan ibarettir."⁷

Daha sonraki semah töreninde Murathan'da Selvihan'a âşık olur.

Murathan Mungan, Postmodern yazarlar gibi davranarak, gelenekten, halk kültüründen aldığı motiflere farklı anlamlar yüklüyor.

(Postmodern denilen karmaşık olayın yüce ruhlu iki yüzü...Son zamanlarda toparlayıcı bir otantiklik duygusu, dünyayı okuma biçiminin belki yeniden tanımlanmasına ve canlanmasına yarayacak yeni biçimsel parametreler açacağına, mevcut bütün kaynakları, çizili sınırlarını neredeyse patlayacak kadar esnetmeyi seçti. Geleneksel sanat biçimlerinin ve ortamlarının büyüleme, ipnotize etme, ortaklaşa bir sihir yaratılmasına duyulan ihtiyaç daha da büyük bir ölçüde üretilmiş sanat eseri yeniden üretilebilirlik için tasarlanmış sanat eseri haline geliyor.)⁸

⁶ Benito Moran; *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış I*, İletişim Yayınları, İstanbul, Eylül, 1993, s. 101.

⁷ Susan Sontag, *Borges'le konuşuyor*. Çev: Yavuz Baydar, Çerçeve-Haziran 1989, s. 16.

⁸ Gilbert Adair, *Postmodernçi Kapıyı İki Kez Çalar*, İletişim Yayınları, Çeviren Nazım Dikbaş s. 40.

(... Bir kuğudan suret alan bir köçek inmişti. İşte köşkün salonuna bir kırbaç gibi inmişti işte. Bu hançer bedeni hemen tanıdı Selvihan. Murathan sözünü tutmuş, Billur Köşk'e girmişti işte. Ne ki Selvihan'ın suretini görmeye kendini feda etmişti... Murathan kendini köçek ederek , kendini feda ederek her destanın dışına sürmüştü kendini. Her söylenceden sürgün etmişti. Dilsiz bir masaldır şimdiden. Hiçbir sevdaya örnek edilmeyecek, emsal gösterilmeyeceklerdi. s. 82)

(... Geçenin bir yerinde kara sakallarına eflâtun peçe takmış gözleri kömür sürmesiyle yalaz yalaz ışıyan, kulağında altın bir halkayı bukağı gibi taşıyan ve bir kartaldan, bir yilandan, bir kuğudan suret alan bir köçek girdi içeriye... Ayağında bir siyah, bir beyaz, bir ateş rengi şalvar, boynunda hamayıl, bileklerinde halhal, başında karanlık çatkısı... s. 80-81)

Halk hikayelerinde kahramanların cinsiyet ve kıyafet değiştirmelerine tanık oluyoruz. Erkek veya kadın kahramanlar sevgiliyi bulmak yolunda geçici olarak bu duruma katlanıyorlar. Murathan ise kendisini feda ediyor. *Tebdil-i kıyafet* motifi geçici bir çözüm olarak seçilmiyor. Süreklilik gösteriyor ve sonucunu doğrudan etkiliyor.

İki âşık, verdikleri bu karardan sonra son kez birlikte semah tutarlar. Semah burada platonik aşkı da simgeliyor. Hatta tasavvufa göndermeler yapılıyor. Hava, ateş, su, toprak yani *Anasır-ı Erbaa*'dan bahsediliyor. Yazar tasavvuf felsefesinden etkilenmiş, fakat doğrudan bir ilişki kurmuyor. Semah bu yönüyle hikâyede dinsel bir anlam taşıyor. Semahta bir el yukarda, diğeri ise aşağıdadır. Bu hareketin anlamı "senden gelen, sana gelir"dir. Beraber semah tutan âşıklardan Murathan'ın eli yukarda, Selvihan'ın eli aşağıdadır.

Öykü bütün olarak platonik aşkla, beşeri aşk arasında gidip gelmektedir. Murathan, Kerem, Ferhat, Mecnun gibi bir sona da ermek istemediğini söylüyor.

Hikâyede "aldı sazı" "bakalım ne dedi" gibi geleneksel anlatım biçimiyle de karşılaşırız

Murathan ile Selvihan'ın hikâyesi şöyle sonuçlanıyor:

(Ölümden düğün yapan Billur Köşk kalmadı geriye. Ağusu kaldı. O da lâl rengi bir masaldı. Buna sebep kimse bilmedi bu masalı. Destanı gizli bir ırmak gibi aktı. Gün geldi ve biri bildi, o da tuttu adını verdi.)

Oysa her halk hikayesindeki aşk dillere destan olur. "Kimse bilmedi bu masalı... gün geldi ve biri bildi" cümlesinde bu aşkı bilen kimsenin olmadığı belirtiliyor. Bilen tek kişi ise yazar, yani Murathan Mungan'dır. Yazar zaten kendi adını erkek kahramana veriyor. Bu tarz bir yaklaşımla, öyküde açık uçlar bırakıyor. Postmodernistlerin yaptığı gibi Mungan "şahsi masal"ını yazıyor.

Murathan ile Selvihan hikayesinde gördüğümüz gibi sonuç, yazarın aşk konusunda yazdığı bütün hikayelerde olduğu gibi ölümdür.

(Belirli aşk öykülerine alışkın okur, benim öykülerimden tedirgin olacaktır. Benim istediğim ve seçtiğim bir tedirginlik bu. Ona eski aşkların tadını hemen cümlelerde karşılaştırıyor, ama tam da ne güzel dediği an altından halıyı çekiyorum...

Türkiye sanatının gündeminden düşmüş gibi görünen ama hayatından düşmemiş, tersine saklı ve örtük biçimleriyle hâlâ başköşeyi tutan feodal motifler beni çok ilgilendiriyor. Bunlara çoğunlukla folklorik bir malzeme olarak yaklaşılageldiğini ve gerekli ödeşmelerin gerçekleştirilmediğini düşünüyorum. Beni bunlar sorunsal düzeyinde ilgilendiriyor. Kısıtlanmış koşullardaki insanın dramı, yaşamın temel kuşatıcıları, belirlenmiş alanlardaki iktidar ilişkileri ve benzerleri. Ama ben, tüm bunları aşkın güzelliğin ve ölümün ortasına yerleştiriyorum. Çünkü gerçek hayattada böyle olduğuna inanıyorum.)⁸

Hikâye şöyle devam ediyor:

Murathan'la Selvihan'ın beraberliği, Güvey Bey'in Selvihan'ı istemesine kadar devam eder. Güvey Bey güçlü ve zengindir. Baba, kızını

⁸ Murathan Mungan, "Aşk, Ölüm, Güzellik Üçgeni", Cumhuriyet Gazetesi, 19 Kasım 1986.

*tüm bunları aşkın güzelliğın ve ölümün ortasına yerleştiniyorum. Çünkü gerçek hayattada böyle olduğuna inanıyorum.)*⁹

Hikâye şöyle devam ediyor:

Murathan'la Selvihan'ın beraberliğı, Guvey Bey'in Selvihan'ı istemesine kadar devam eder. Guvey Bey güçlü ve zengindir. Baba, kızını Güvey Bey'e vermek zorunda kalır. Düğün hazırlıkları başlar. *Düğünün kırkinci gecesi* Selvihan, cümle otlardan yaptığı zehiri içer, Murathan hançer dansı yaparken kendini hançerler. Ölen iki âşığın arasında *bir dal zakkum* yeşerir.

Zehir motifi **Gül ile Alişir** hikâyesinde de vardır. Alişir'in sevgilisi Gül, hükümdar Hüseyin Baykara'ya nikahlanır. Düğün hazırlığı yapılır, fakat Alişir'in sevgisini tercih eden Gül, zehir içerek intihar eder¹⁰.

Masallar hep mutlu sonla biter. Halk hikâyelerimizde ise mutsuz son çok görülür. P. Naili Boratav bu durumu şöyle açıklıyor.

*(Bundan 140 sene kadar evvel 1800'de sağ bulunan Tüccari zamanında, hikâyelerimizin bir çoğı sevdalıların muratlarına kavuşmadan ölmeleriyle sona erermiş. Birçok köylerde ve kasabalarda, yeniçeri ağalarından, köy kabadayılarında buna kızıp, hikâyesinde sevdalıları birbirine kavuşturmayan hikâyecileri dövenler, vuranlar ve öldürenler olmuş. Bunun üzerine Kars ve havalisi âşıkları toplanmışlar ve bütün hikâyelerin sonunu, hasretlileri birbirine kavuşturup muratlarına erdirecek şekilde değıştirmeye karar vermişler.)*¹¹

Halk hikâyesinde yer Çin, Yemen, Hint gibi yarı belirgin yerlerdir.¹² Bu hikâyede yer dağ ve ova olarak karşımıza çıkıyor. Bu anlamda masala yaklaşıyor. Halk hikâyeleri nesir-nazım karışıktır. Mungan hikâyesinde ise,

⁹ Murathan Mungan, "Aşk, Ölüm, Güzellik Üçgeni", Cumhuriyet Gazetesi, 19 Kasım 1986.

¹⁰ Pertev, N., Halk Hikâyeleri ve Halk Hikâyeciliğı, Adam y.y. İstanbul, Ekim, 1988, s. 190.

¹¹ A.g.e., s.86.

¹² Hikâye motifleri çin şu kitaptan da yararlandık. Alptekin Ali Brati, Halk Hikâyelerinin Motif Yapısı, Akçağ Yay., ank. 1997.

bütün olarak hikâyenin dili şiirseldir. Bu yönü ile de **Dede Korkut Hikâyeleri**'ne benziyor.

(biri lal rengi bir ağuyla bir yana serildi,
Öteki hançer yarasıyla öte yana devrildi,
Ortalarında nereden bilinmez bir dal zakkum düştü.
Billur köşkün düğünü öldü.
Ay dindi, Güneş eridi. s. 84)

(Yedi kat daha herkesi kapısından geri çevirdi, hiç evlenmedi.
Gergetine bir daha el sürmedi. Av avladı, kuş kuşladı..." s. 83)

Hikâyede Geçen Halk Kültürü Unsurları

Masal	Halk hikayesi	Efsane	Halk müzikisi	Formülisttik sayılar
*Tek çocuğun zorluklarla elde edilmesi *İlk görüşte âşık olmak *Kadın kahramanın parmağına iğne batması	*Çocuksuzluk *Tek çocuğun zorluklarla elde edilmesi *İlk görüşte âşık olmak *Tebdil-i kıyafet *"aldı sözü... bakalım ne dedi?" *Sınıf ve din farklılığı yüzünden âşıkların kavuşamaması *Kerem *Ferhat *"Av avladık, kuş kuşladık" *Otlardan yapılan zehirin içilmesi *İntihar eden âşıkların arasında bir dal zakkumun yeşermesi	*Taş kesilmek	*Kaval *Saz *Ney *Türkü	*Yedi *Ayın öndördü *Kirk

Topluluklar	El sanatları ve zanaatlar	Halka ait güzellik sıfatları	Mekan, barınaklar
*Aşiretler *Göçerler	*Gergef işlemek *Halıcılık	*Zülûf dökmek *Karayağz delikanlı	*Kılkeçe *Çadır *Köşk *Oba *Dağ

Halk eğlenceleri ve halk tiyatrosu	Halk inanışları gelenekler	Tasavvuf
*Köçek *Çengi *Toylar kurmak *Semah *Hançer dansı	*Muska takmak *Semah tutmak	*Anasır-ı erbaa

Giyim-kuşam ve süs eşyası	Hayvanlar	Haberciler	Halk hekimliği
*Halhal *Hamayıl *Çalkı *Peçe *Kömür sürmesi *Altından halka küpe *Şalvar	*Ceren *Bülbül *At *Kartal	*Ulaklar *Güvercinler	*Cümle otlardan şifalı merhemler yapmak *Cümle otlardan zehir yapmak

Renkler	İçecekler	El aletleri	Hitaplar, lakaplar, isimler
*Lâl rengi *Murat yeşili *Laciverdî *Aleş rengî	*Düğün şerbeti	*Hançer	*Güvey Bey *Oba Beyi *Köçek

4.1.2. ÂZER İLE YADİGÂR

Hikâyenin epizotları:

- 1- Genç kız içindeki boşluğu gidermek ve hayatında kaybettiği anlamı bulmak için sürekli araştırmalar yapar. Halkın konuştuğuna inandığı "Deliyar" denilen bir uçurum vardır. Deliyar Efsanesi'ni dinlemek, uçurumdan gelen sesleri duymak için, efsanenin geçtiği Türkmen obasına gider.
- 2- Obada yaşayan yaşlı bir kadın ona Deliyar Efsanesi'ni anlatır. Efsane şöyledir:
- 3- Oba beyinin tek oğlu Âzer bir gün "Beni gurbet tuttu" der ve sazını yanına alarak yola çıkar.
- 4- Azer'in yolu bir köy kahvesine düşer. Âşıklık töresinden habersiz olduğu için sazını kahve duvarındaki diğer sazların üstüne asar. Âşıklık töresinde Âzer'in davranışı "diğer âşıklara meydan okuma" anlamına geldiği için, Âzer hünerini göstermek zorunda bırakılır. Âzer söylediği türküyle "hâk aşığı" olduğunu ispatlar.
- 5- Âzer yolculuğuna devam ederken göçer bir obayla karşılaşır.
- 6- Obaya geçit vermeyen ırmağı Âzer sazındaki ve sözündeki kerametle yola getirir. Irmak diner, oba karşı tarafa göçer.
- 7- Deli Türkmen Ermiş Kişi'den habersiz kızını bir akrabasıyla "beşik kertme yapınca ermiş kişi beyi cezalandırmak için kızını dilsiz ve peçeli bıraktırır. Ermiş kişi "Bir kutlu gün gelecek, kızın peçeden ve dilsizlikten kurtulacak" öğüdünü vererek ortadan kaybolur.
- 8- Yedigâr Nevruz günü Deliyar'a gezmeye gider. Atıyla çevreyi dolaşırken, ormanda Âzer ile karşılaşır. Dili çözülür, yüzündeki peçe açılır. Âzer ile Yedigâr birbirlerine ilk görüşte âşık olurlar.

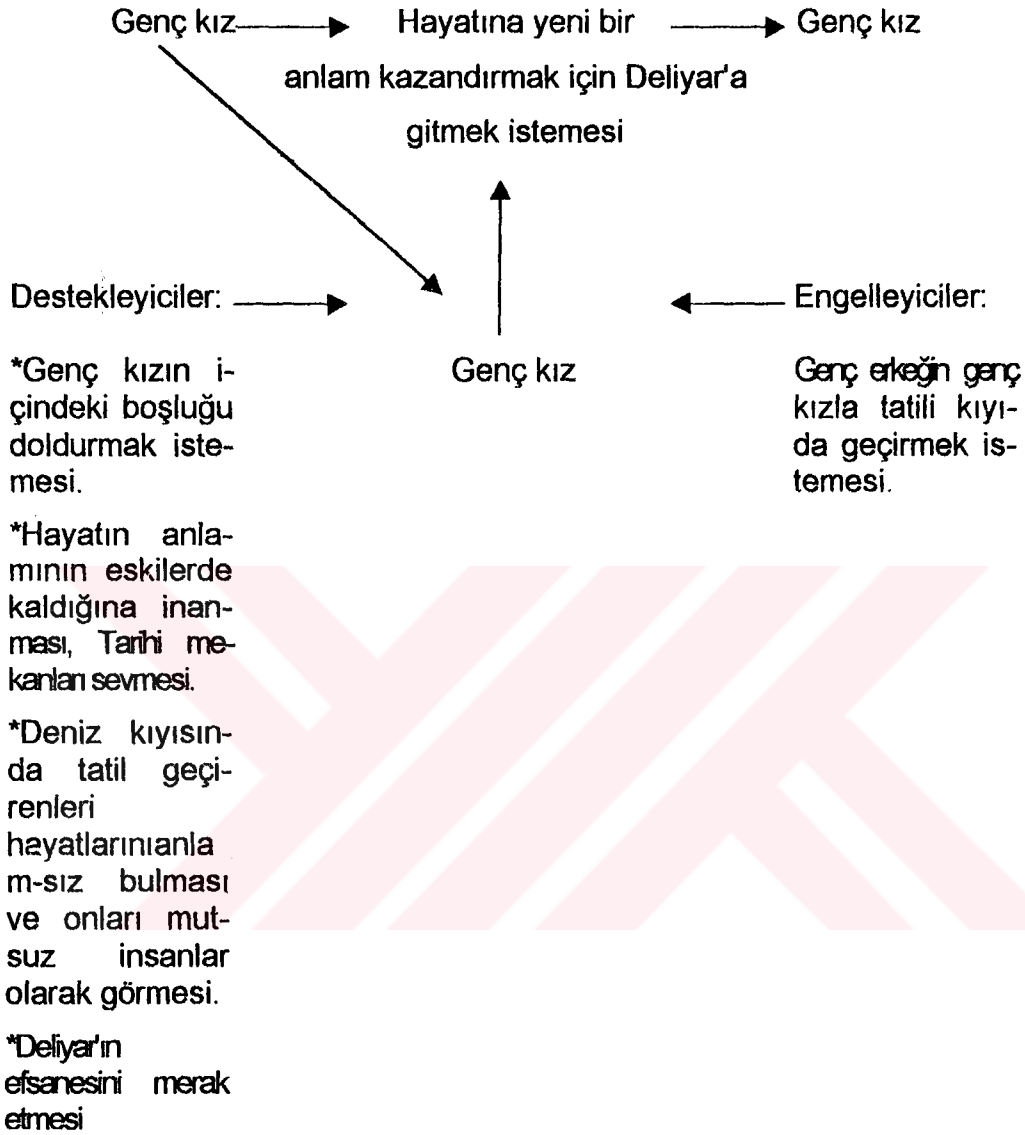
- 9- Deli Türkmen bu durumdan habersiz, Âzer'in obasına yaptığı iyiliklerin, karşılığını vermek ister. Âzer ise malda mülkte gözü olmadığını, Yadigâr'ı istediğini söyler.
- 10- Deli Türkmen kızının bir akrabasıyla "beşik kertme" olduğunu söyler. Âzer'e obayı terk etmesini emreder.
- 11- Âzer, ile Yadigâr obadan kaçmaya karar verirler.
- 12- Âzer gittikleri her yerde sazıyla sözüyle, Yadigâr ise yaptığı kilimlerle ün salar. Bu hünerleri gittikleri her yerde Deli Türkmen'e iz olur.
- 13- Yadigâr kilim yapmaktan vazgeçer, ama Âzer saz çalmaktan vazgeçmez.
- 14- Âzer ile Yadigar Haydar Bey'e sığınır. Haydar Bey Âzer ile Yadigâr'ı koruyacağına ve onları evlendireceğine söz verir. Yaptığına karşılık Âzer'den düğünün ilk gecesini Yadigâr'la beraber olma hakkını ister.
- 15- Âzer ile Yadigâr, Haydar Bey'in isteğini geri çevirerek ve oradan ayrılırlar.
- 16- Gittikleri her yerde Deli Türkmen onları takip eder. İki âşık için ölmekten başka çare kalmamıştır. Yadigâr'ın obasının yakınındaki Deliyar denilen uçuruma atlayarak intihar ederler.

Olayları kesitlerde inceleyelim:

I. Kesit

Genç kız hayatta kaybolan anlamı bulmak ve içindeki boşluğu gidermek için tarihi yerleri gezmektedir. Ona göre yaşamın özü eski yıkıntılardadır. Çünkü anlam eskide kalmıştır. Bu nedenle halkın konuştuğuna inandığı "Deliyar"a; efsanesini dinlemek için, Türkmen obasına gider.

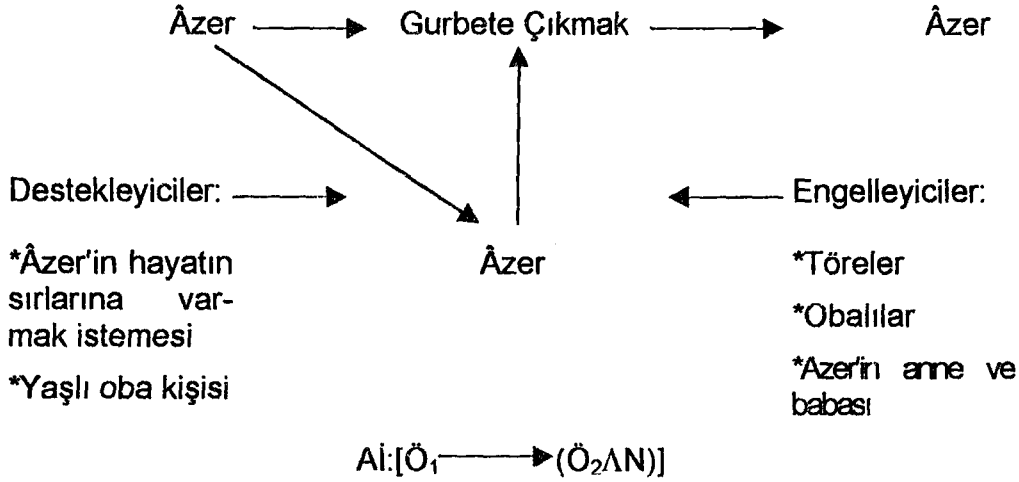
Olayı eyleyenler modelinde görelim.



Al: [Ö₁ → (Ö₂ ∧ N)]

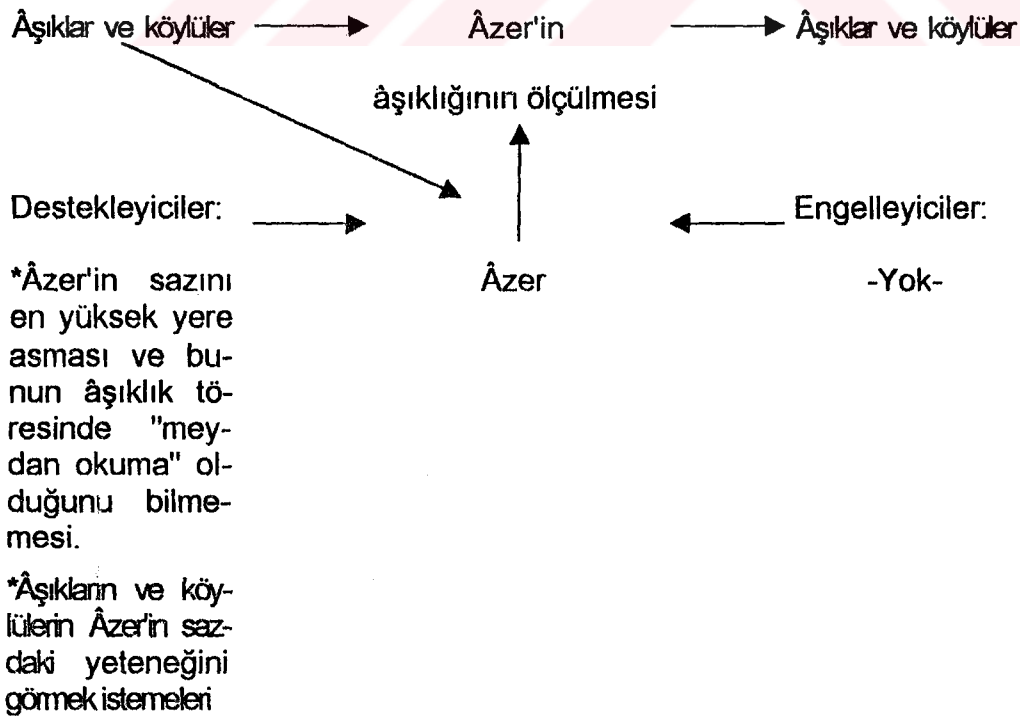
II. Kesit

Bu kesitte Deliyar'ın hikayesi başlar. Oba Beyi'nin tek oğlu Âzer bir gün "Beni gurbet tuttu" diyerek sazını ve silahını yanına alarak yollara düşmeye karar verir. Bu davranış törelere aykırı olsa da yaşlı oba kişisi obayı ikna eder. Gurbetin zorluğunu gören Âzer'in daha da olgunlaşarak döneceğini belirtir. Böylece Âzer obasından izin almış olarak yollara düşer.



III. Kesit

Âzer bir köye varır, köykahvesine uğrar. Âşıkların töresinden habersiz, tutar, sazını diğer sazların üstüne asar. Kahvedeki âşıklar bunun, bir meydan okuma olduğunu belirterek, Âzer'den hünerini göstermesini isterler. Âzer'in özür dilemesi fayda etmez. Âzer saz çalmak zorunda kalır. Bütün âşıklar onun yeteneğine hayran kalırlar. Kahveci tarafından ödül olarak toplanan altınlar Âzer'e verilir. Âzer bu altınları fakirlere bağışlar. Böylece kahve halkı Âzer'in "Hak âşığı" olduğuna inanır.

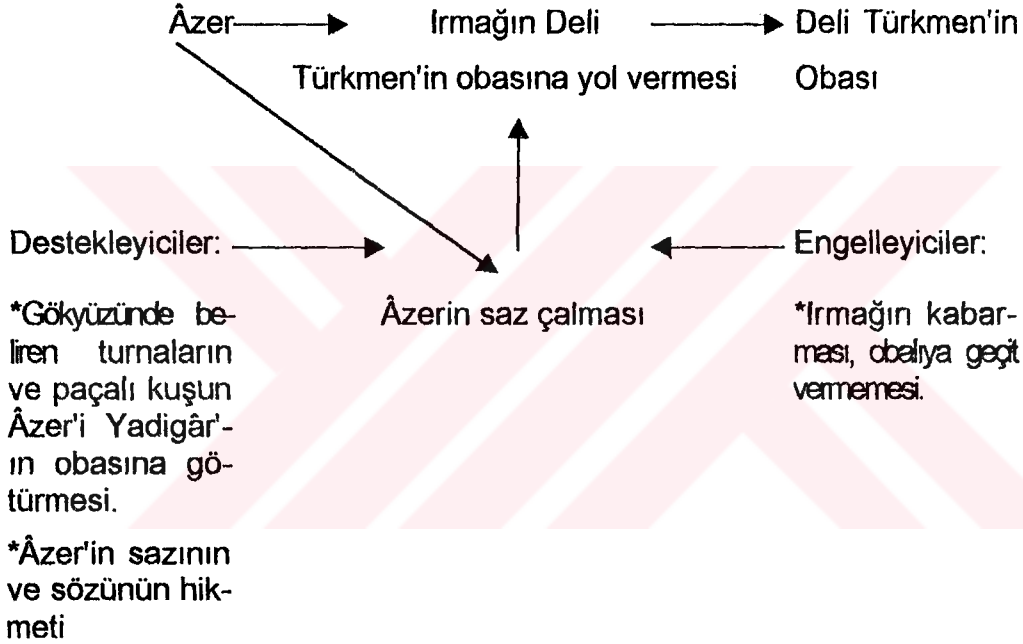


*Âzer'in sözü-
nün ve sazının
gücü.

Al: [Ö₁ → (Ö₂ΔN)]

IV. Kesit

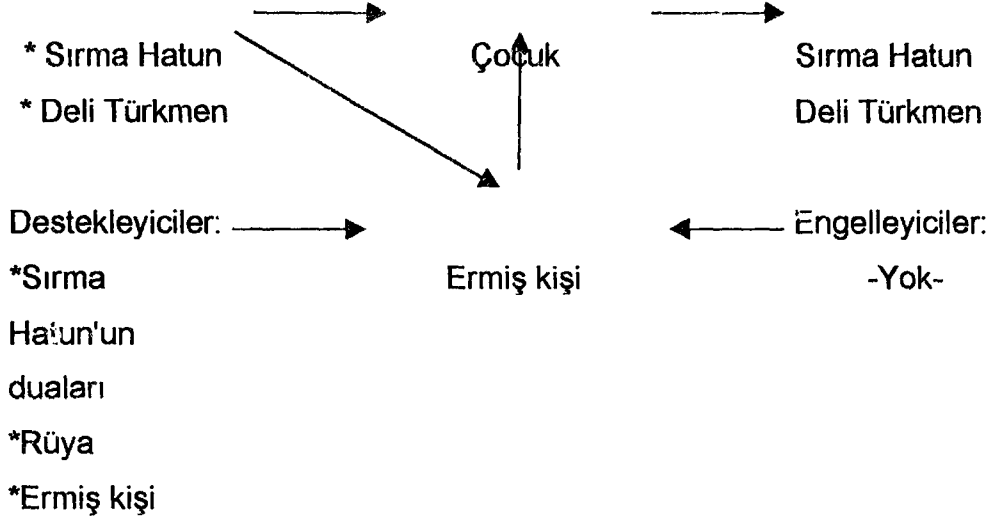
Âzer yolculuğuna devam eder. Günlerden bir gün gökyüzünde beliren turnalar ve paçalı bir güvercin Âzer'i Yadigâr'ın obasına götürür. Yadigar'ın obasına azgın bir ırmak yol vermemektedir. Azer ırmağın kıyısına oturarak saz çalmaya başlar. Âzer'in saz çalmasıyla birlikte ırmak durulur, geçir verir.



Al: [Ö₁ → (Ö₂ΔN)]

I. Ara Kesit

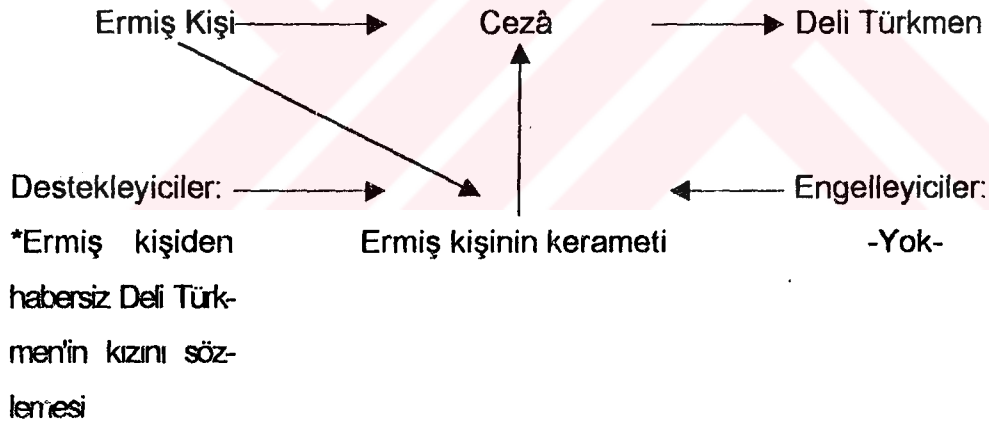
Hikâyede geriye dönüşleri ara kesitler olarak belirliyoruz. Sırma Hatun, Deli Türkmen'e dokuz yıl çocuk vermemiştir. Sırma Hatun bir rüya görür. Rüyasındaki ermiş kişi; onlara Tanrı'nın "bir kör oğlan" veya "dilsiz bir kız" vereceğini müjdeler. İki seçenek arasında tercih yapmalarını ister. Kızı tercih eden Sırma Hatun, dokuz ay sonra dilsiz bir kız dünyaya getirir. Yedi yıl sonra Derviş gelip çocuğa isim verecektir.



$$A_1: [\ddot{O}_{12} \longrightarrow (\ddot{O}_2 \wedge N)]$$

II. Ara Kesit

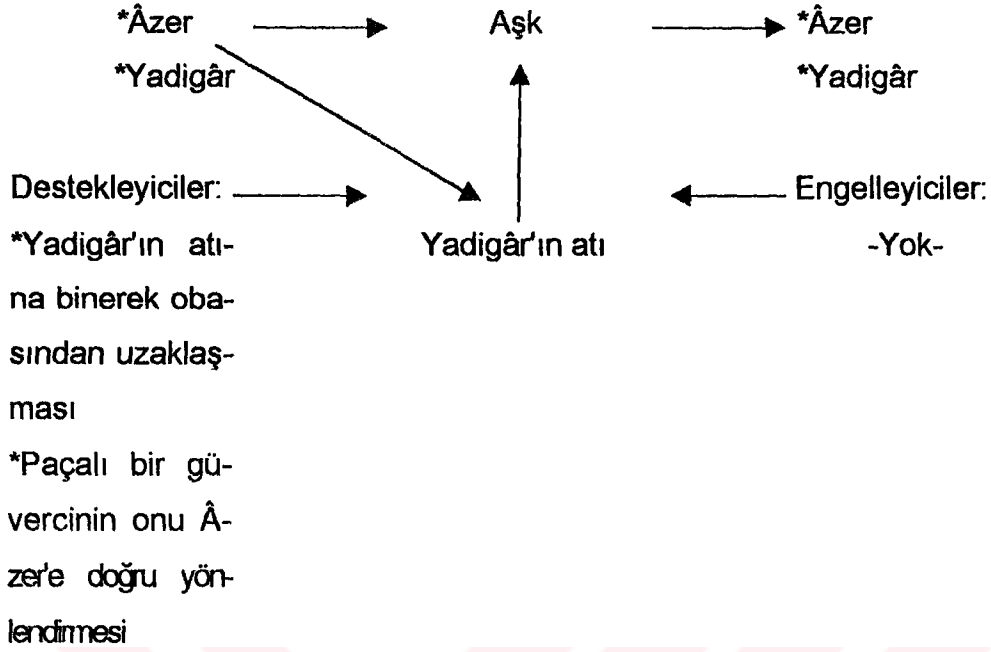
Yedi yıl adsız ve dilsiz kalan çocuğa, ermiş kişi Yadigâr ismini koyar. Ancak Deli Türkmen, ermiş kişiden izinsiz, Yadigâr'ı bir akrabasıyla sözleşmiştir. Buna çok kızan ermiş kişinin kerametiyle Yadigâr'ın yüzüne bir peçe takılır. Kutlu bir olaya kadar bu peçe takılı kalacaktır.



$$A_1: [\ddot{O}_1 \longrightarrow (\ddot{O}_2 \wedge N)]$$

V. Kesit

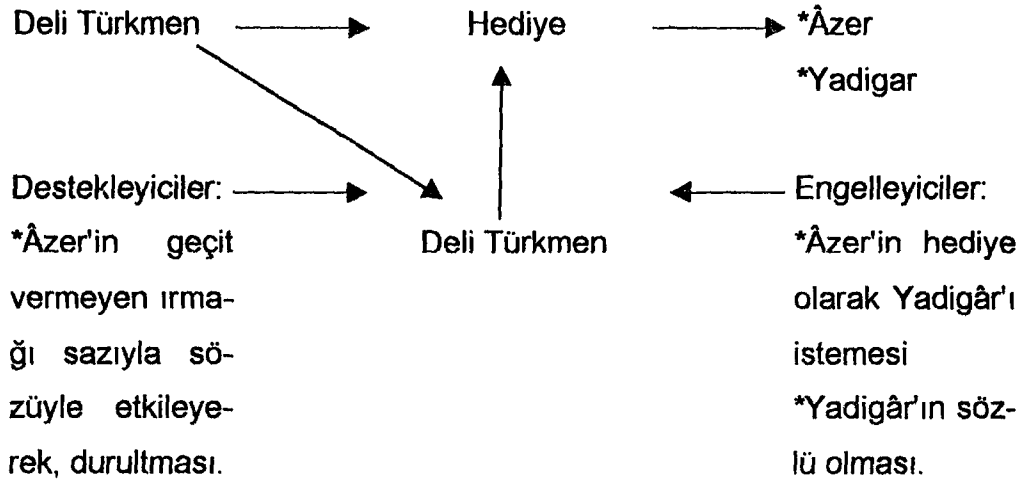
Âzer, ırmağı geçen obalıya eşlik eder. Paçalı bir güvercin gider Yadigâr'ın çadırına konar. Âzer'in gözü hep o çadırdadır. Bir akşam Yadigâr altına binip ormana dalar. Atı onu Âzer'in yanına götürür. Âzer'i gören Yadigâr'ın yüzündeki peçe düşer ve Yadigâr dile gelir.



Al: [Ö₁ → (Ö₂ ∧ N)]

VI. Kesit

Oba Beyi o gece bir aleyhin yaktırır. Âzeri de çağırır. Âzer'in üç büyük iyiliğinin karşılığını vermek istediğini belirtir. Âzer "O halde beyim, kızın Yadigâr'ı isterim." der. Bey iyiliklerine karşılık dünya malı verebileceğini, ancak kızının sözlü olduğunu, istediğinin imkânsız olduğunu söyler. Âzer bunun üzerine sazını alıp, obadan ayrılır, ormanı yurt tutar.



*Yadigâr'ın dili-
ni ve peçesini çöz-
mesi

Al: [Ö₁ → (Ö₂ VN)]

VII. Kesit

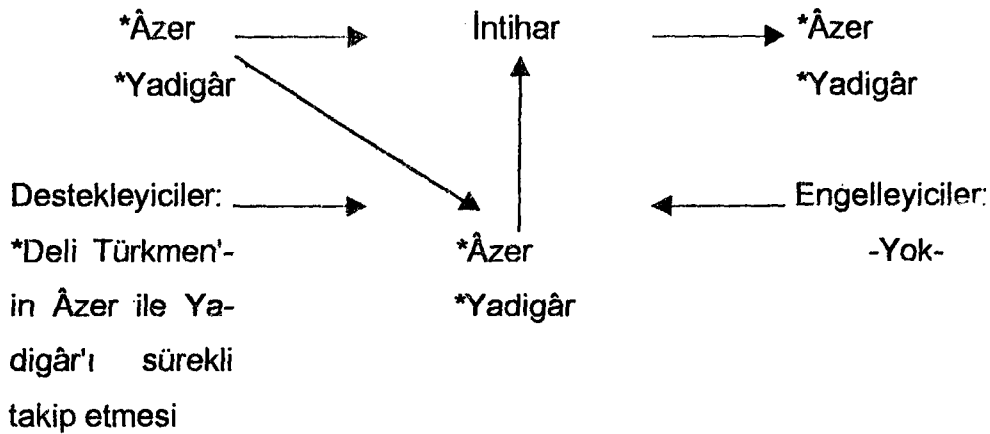
Âzer ile Yadigâr ormanda gizlice buluşur ve kaçmaya karar verirler. Ancak Deli Türkmen onları hep takip eder.



Al: [Ö₁ → (Ö₂ ∧ N)]

VIII. Kesit

Gittikleri her yerde Deli Türkmen izlerini bulur. Âzer'in sazı, Yadigâr'ın nakışları her yerde tanınmalarına neden olur. Yadigâr nakışı bıraksa da Âzer sazı, sözü bırakamaz. Gidebilecekleri bir yer de kalmamıştır. Deliyar'a varırlar. Bir Nevruz gününde kendilerini bu uçuruma atarlar.



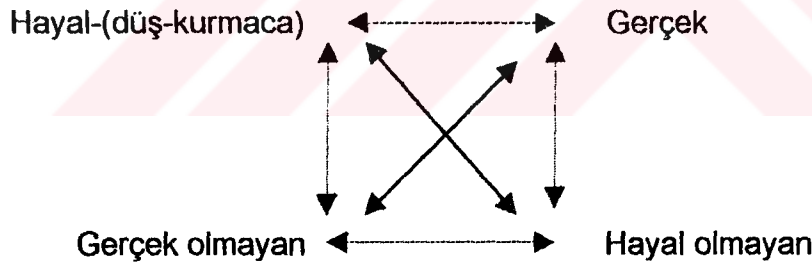
*Âzer'in sazı, Yadi-
gâr'ın nakşı on-
ların her yerde
tanınmasını sağla-
ması.

*Âzer'in sazı-sözü
bırakamaması.

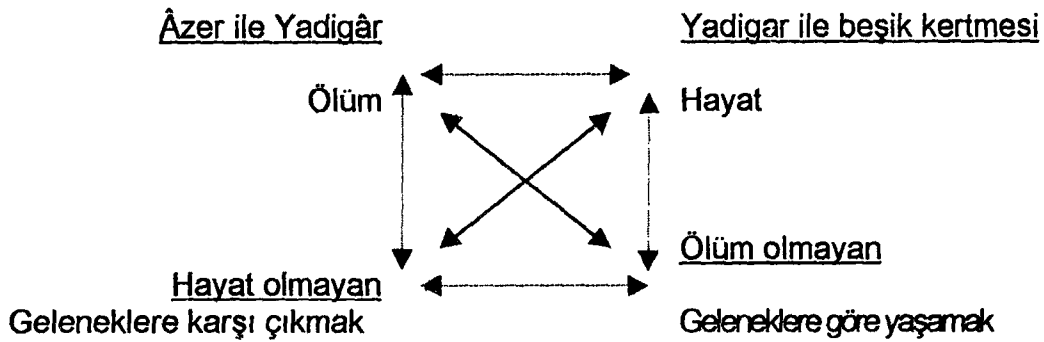
*Sığınacak, gi-
dilecek hiç bir
yerin kalmaması.

Âzer ile Yedigâr'ın birlikte yaşama istekleri açısından : $Al:Ö_{12} \longrightarrow (Ö_2 \vee N)]$
Âzer ile Yedigâr'ın verdikleri karar uygulama açısından : $Al:Ö_{12} \longrightarrow (Ö_2 \wedge N)]$

1. kesitte genç kız ile genç erkeğin konuşmaları gerçek-hayal karşıtlığını konu ediyor. Genç kız hayali savunuyor. Bu nedenle de Deliyar'ın efsanesini yaşamak, görmek için bir Türkmen yaylasına gidiyor. Konudaki karşıtlığı Semiotique Caré'de gösterelim. Bu karşıtlık aynı zamanda hikâyenin de "tem" ini oluşturuyor.

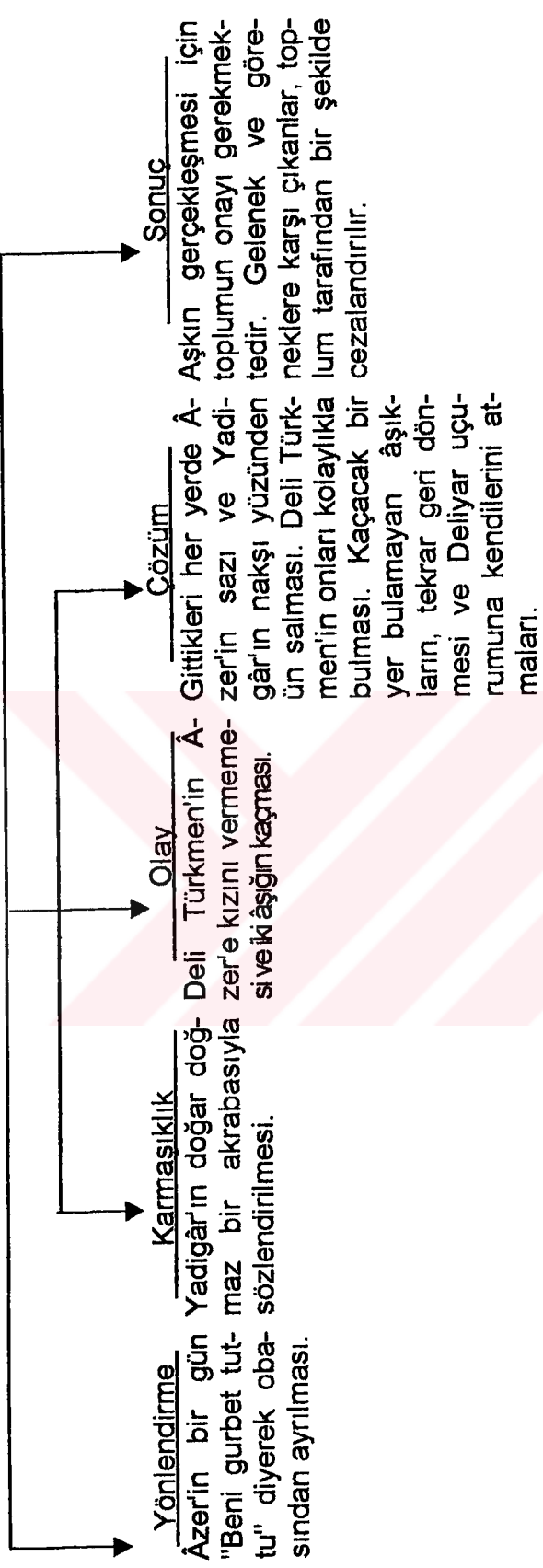


Son kesitte ise hayat-ölüm karşıtlığını görüyoruz. Kahramanlar, istedikleri hayata kavuşamayınca, ölümü tercih ediyorlar.



Kesitler	Kişiler	Zaman	Mekân
1. Kesit	Genç Kız ve Genç Erkek	Yaz	Bir Akdeniz kasabası
2. Kesit	Âzer, Sırma Hatun, Oba Beyi, Oba Kişisi	"Afsarların, Türkmenlerin, cümle konar-göçer aşiretlerin yaşadığı, diyar diyar, gezip dolaştığı devirlerde... Günün birinde..."	Âzer'in obası
3. Kesit	Âzer, Âşıklar	"Günlerden bir gün..."	Bir köy kahvesi
4. Kesit	Âzer, Deli Türkmen ve obalıları	" "	Bir ırmak kıyısında
1.2. Ara Kesit	Deli Türkmen, Sırma Hatun, Ermiş Kişi	Masal Zamanı	Deli Türkmen'in Obası
5. Kesit	Âzer ile Yadigâr	Hikaye Zamanı	Orman, Deliyar'ın yakınlarında
6. kesit	Âzer, Deli Türkmen	" "	Deli Türkmen'in çadırında
7.8. Kesit	Âzer ile Yadigâr	" "	Dağlar, Orman, Deliyar.

Olayın Çözümlemesi



Hikâyenin Kùltür Yapısı

Hikâye, modern hikâyede olduğu gibi çevrenin betimlemesiyle başlıyor. Olay; deniz, orman ve dağın içiçe olduğu bir Akdeniz kasabasında geçiyor.

3. tekil şahısla belirlenen "O" denizle, ormanın göğüs göğüse geldiği" noktaya gözünü diker. Ansızın kendisini, gözünü diktiği noktada dağa tırmanırken görür. Bu onu çok şaşırtır. Bir deniz motorunun içindedir. Motorun pervanesinin çıkardığı seslerle daldığı bu düşten silkinir. Kendini dağa tırmanırken gördüğü günü düşünür . Şimdi ise düşünde gördüğü o yere gitmektedir.

Hikâyenin başlangıcında, *rüya ile hayal, hayal ile gerçeğin iç-içe geçtiğini* görüyoruz. Zaten bütün bir hikaye bu kavramların etrafında dönüyor. Bu yönüyle hikâye geleneksel yaklaşımdan postmodernizmin *üstkurmaca*¹ düzlemine uzanan bir biçim sergiliyor.

"O" motorda, bir sürü insanın içinde kendini bir yabancı, bir sürgün gibi hissediyor. Aslında yabancı olan kalabalık yani yerli-yabancı turistlerdir. Bu kalabalığı bilinçsiz bir mutluluk içinde tanımlıyor.

(Yerli, yabancı birçok gezgin doluşmuş motora. Herşeye bilinçsiz bir hayranlıkla bakan yabancılar, gözlerinde ışıyan alıkça hayranlıklarıyla, yerli halkın ulusal gururunu okşuyorlar. (Sanki bulundukları her ülkede ancak hayran olarak varabiliyorlar.) Bir gezgin kimliğini ancak böyle alabildiğine şaşkın bir hayranlıkla ediniyorlar. Herkes rolüne, rolünün gerekliliğine göre bir imge geliştiriyor; sonra da bunun sonsuz doğruluğuna inanarak, kendini felç ediyordu. (Her imge mutlaklığında insan bilincini, duyarlılığını, kimliğini, felç edici birşey vardı. Bu mutlaklık düşüncesi, sürekli bir sorgulamanın dışına sürüyordu insanı. Ne varki; öteki türlü de bambaşka bir mutluluk kaynağı oluyordu. İlkçağdan buyana bilmek biraz

¹ Üstkurmaca (Metafiction): Yazılan hikâyenin nasıl yazıldığına dair ipuçları verilerek yazılması. Burada gençkızın arayışından harekete Azer ile Yadigâr'ın hikâyesinin yazılması.

da lanetlenmek değil miydi? s. 9) derken, "O" aslında yazar'ı temsil ediyor. "O" nu diğer insanlardan şu şekilde ayırabiliriz:

O (Yazar)	Bilinçli	Mutsuz
İnsanlar	Bilinçsiz	Mutlu

"O"nun içinde bulunduğu motor sahile yaklaşır. Motorun içindeki kalabalıklıkla birlikte kasabaya iner. Artık bir tatil beldesindedir. Hikâyenin bu bölümü şu satırlarla biter:

(Varsa da yoksa da Akdeniz...

Bir mevsimlik âşıklar. Bir mevsimlik aşklar. Bir mevsimlik ayrılıklar. Yaşanan her şeyde o serüven hızı.

Sonra durgun masa." s. 10)

Kasabanın sahilinde aynı masada bir genç kız ve erkek konuşurlar. Genç kız çam ormanlarının tepesine çıkacağından bahseder. Oradaki harabeleri gezecektir. Tarihi geçmiş sevdığını söyler. Çünkü ona göre "yaşamın özü" oralarda saklıdır. Genç erkek ise onun bu isteğine karşıdır.

(Otursana oturduğun yerde. Denize gir, yüz, eğlen, keyfine bak. Herkes gibi olsana biraz. Ne anlıyorsun o eski kalıntılardan?" s. 12)

Genç kız aslında yaşamın mutlak anlamını aramaktadır. Ve üstelik bu mutlak anlamın geçmişte kaldığına inanmaktadır.

(Herşeyi öylesine yitirdik ki... Bir daha dönmemecesine. Belki de herşey geçmişte kaldı. Bir daha yaşanmayacak olan her şey. Biz işte onu yitirdik. Herşey boşlukta şimdi. s. 12)

Bu bölümde yazarı temsil eden "O" genç kıza dönüşüyor. Yazar bu bölümde hayat, tarih, geçmiş ve şimdi arasında değişik paradokslar

kuruyor. Bir bakıma felsefe yapıyor. Zaten *postmodern sanatçı* veya yazar, felsefecinin konumundadır.²

Genç kız hayatta kaybettiği anlamı bulmak için dağlara çıkmakta kararlıdır. Dağda *Deliyar* denilen bir yer vardır. Yılın belli zamanlarında oraya gidenler Deliyar denilen uçurumdan sesler duyarlar. Genç kızın amacı da bu sesleri duymaktır.

Genç erkek, kızın bu tür şeylere inanmaması gerektiğini söyler. Genç kız ise şu cevabı verir:

(Evet ama niye böylesini uydurmuş? Niye başka türlüünü değil de böylesini? İşte o yitirdiğimiz şeyin masalı değil mi bu? Karamasalı...

Benim sorunum inanmak ya da inanmamak değil... Hem gündelik yaşantımızda nelere inandığımızı bir düşünsene. İnanç dediğin nedir ki hem? Konuşan bir uçuruma inanmak, çou zaman birçok başka şeye inanmaktan çok daha az tehlikelidir inan. s. 13)

Bu satırlarda postmodernizmin *görecelik*, *çoğulculuk* kavramıyla karşıkarşıyayız. Gerçeğin ne olup ne olmadığı sorusu iki genç insanı ilgilendiriyor. Gerçek diye bize sunulanlar sorgulanıyor. Postmodern felsefe kuraması *Lyotard*'a göre *Postmodernizm*; "Tek doğru ve tek gerçek anlayışının el üstünde tutulmasına başkaldırıyı başlatan kültürel göreceliktir."³ Hikâyedeki genç kız, yani yazar da bu bölümde aynı düşünceyi savunuyor.

Nihayet genç kız, istediğini gerçekleştirerek Deliyar'a gider. Uzakta, bir yörük çadırının dibinde yayık yayan bir yaşlı kadın oturmaktadır. Genç kız ona Deliyar'ı sorar. Yaşlı kadın ancak *yüreği ile duyabilenlerin* uçurumun sesini duyabileceğini söyler. Genç kız şu cevabı verir.

² François, Lolyotord, *Postmodern Durum*, Çev: Ahmet Çiğdem, Ara Yayıncılık, İst. 1990, s. 97.

³ Dilek Doltaş; "Edebiyatta Postmodernizm", *Kitaplık Dergisi*, Yapı Kredi Yay., Aralık 1995, s. 5.

(O uçurumu işitebilirim sanıyorum. İşitmek için çaba harcayacağım. Kimbilir belki de unuttuğum birşeyi hatırlarım. Çoktandır unuttuğum birşeyi. s. 16)

Yaşlı kadın ise şu karşılığı verir:

"Doğru dersin. Her yürek ses veren bir uçurumdur, zaten. Belki kendi yüreğine dayanır kulağın. Duyarsan eğer, sahiden duyarsan, bundan sonra daha iyi olursun. Kendi hayatına ermiş olursun. Lâkin herkes kendi uçurumunu yüreğinde taşır kızım. Boşuna gelmişsin dağ doruklarına. s. 16).

Yaşlı kadın masal ve hikâyelerdeki "bilge kişi" tipini hatırlatıyor. Yol gösteriyor, akıl veriyor ve yaşamın mutlak anlamını bulmuş. Hikâye kahramanına yardım ediyor.

Genç kız Deliyar'a vardığında şu sözleri işitir:

("Âzer" Âzer! Âzer!"

"Yadigâr! Yadigâr! Yadigâr!"

"Dilimin kilidini çözen Âzer! Yüreğime kilit vurur!"

"Sazımın dilini çözen Yadigâr! Yüreğimi dilsiz eder!" s. 17)

Böylece rivayet, efsane, hikâye gerçeğine dönüşüyor. Hikâyede "Gökyüzünde alıcı kuşlar, tarih bir gidip, bir geliyor." derken yazar efsane zamanını, masal zamanını, şimdiki zamana katıyor. Hikâyenin buraya kadarki bölümü modern bir hikâyedir. Deliyar'ın efsanesiyle birlikte Âzer ile Yadigâr'ın hikâyesi başlıyor. Yani yazar Modern hikâye ile Halk hikâyesini katıştırarak yeni bir hikâye oluşturuyor. Postmodern bir yaklaşım sergiliyor. Postmodern sanatın başlıca özelliği, parçacılık, eklektizm, İroni, oyun ve kopyedir. Bu özelliklerin hepsini Âzer ile Yadigâr Hikâyesi'nde görüyoruz.⁴

Âzer ile Yadigâr'ın hikâyesi, Kerem ile Aslı, Ferhad ile Şirin, Arzu ile Kamber gibi bir halk hikâyesinden de farklılık göstermez.

"Genç Kız" ile "Genç Erkek" arasında geçen konuşmalardan hareketle şu kartışlıklara varabiliriz:

Hayal	Anlam	Geçmiş	Ses veren uçurum	
_____	_____	_____	_____	
Gerçek	Anlamsızlık	Şimdi	Sahildeki tatil	
Duygu	Yürek	Kulak	İnanç	Genç kız
_____	_____	_____	_____	_____
Mantık	Akıl	Göz	İnançsızlık	Genç erkek

Murathan Mungan buraya kadar çelişkiyi, hayali gerçeği, inancı- inançsızlığı, yalnızlığı-kalabalığı, gerçeği-kurmacayı birlikte veriyor. Ancak, "Ben birşey önermiyorum" da diyor. Tıpkı modern ve postmodern yazarlar gibi okuyucuda çelişki ve gerilim yaratıyor (J. Joyce, Kafka, W. Faulkner).

Murathan Mungan'ın hikâyelerinde kullandığı *simge*, *alegori*, *leit motifler* hayatın bir kara masal olduğunu ispatlamaya çalışırlar. Genç kız her ne kadar, yaşamındaki boşluğu doldurmaya uğraşsa da, Âzer ile Yedigâr'ın trajik sonu onu, başladığı noktaya yani yaşamın, anlamın boşluğuna getirir.

Mungan'ın incelediğimiz bütün hikâyelerinde kahramanların başladıkları çözümsüz noktaya geri döndüğünü gördük. Murathan Mungan'ın hikâyelerindeki imgeler, somut gerçeklerle tek tek örtüşmez. İçlerinde çok anlamlığın belirsizliklerini taşırlar.

Olay mutsuz sonla da olsa bir çözüme ulaşır. Ancak konu çözümsüz veya yoruma açık kalır. Bu nedenle Mungan'ın çoğu hikâyesi için "Açık uçlu metinler" diyebiliriz

⁴ Mehmet Küçük, *Modernite Versus Postmodernite*, Vadi Yayıncılık, Ankara Mart, 1994, 2. baskı, s. 227.

Orhan Pamuk roman için "bir felsefe olmaya başlamıştır."⁵ diyor. Biz bu görüşü Mungan'ın hikâyeleri içinde geçerli sayabiliriz. *Ontolojik* bir problem olan "anlam arayışı" motifi gönümüz birçok hikâye ve romancısında görülmektedir. Murathan Mungan anlamı eski kültürlerde, masallarda, halk hikâyelerinde arıyor. Ancak sonuçta masalların mutlu sonlarını, mutsuz sona çeviriyor. Geleneksel hikâyelerin mutsuz sonlarını seviyor. Ancak onlara da farklı mesajlar yüklüyor. Azer ile Yedigârın trajik sonucuyla geçmişin de güzel olmadığını anlatmaya çalışıyor. Çağdaş felsefeciler gibi ne "yitik cennet" ne de "müjdelenmiş bir geleceğe" inanıyor. Mungan bütün hikâyelerinde bu düşüncüyü kanıtlamaya çalışıyor.

Âzer ile Yedigâr'da tıpkı *Murathan ile Selvihan Hikâyesi* gibi bu çabanın izlerini taşıyor.

Hikâye, Osmanlı mülkünde yörüklerin, Afşarlar'ın, Türkmenler'in, cümle konar göçer aşiretlerin yaşadığı, diyar diyar gezip dolaştığı devirlerde geçer.

Yani hikâyenin zamanı halk hikâyelerinde olduğu gibi az çok belli zamandır.

Âzer Oba Beyi'nin tek oğludur. Tek çocuk motifini Muhgan'ın inceleyeceğimiz bütün hikâyelerinde göreceğiz.

Hikâyemiz şöyle başlıyor: Âzer günün birinde "Beni gurbet tuttu." diyerek sazını ve tüfeğini alarak, atına biner ve gurbete çıkar. *Yolculuğa çıkmak* masal ve halk hikâyelerinde görülen bir motiftir. Ancak yolculuğa çıkmak için kahramanların bir amacı vardır. Bir "sevgilinin" veya "nesne"nin peşindedirler. Âzer'in yolculuğu ise bu anlamda belirsizlik taşır. Âzer'in "saza, hikmete, kelâma, tasavvufa merak duyduğu" belirtiliyor. Oysa halk hikâyelerinde *âşık olma*, *saz çalma* ve *şiir söyleme* yeteneğine sonradan kavuşulur.

⁵ Orhan Pamuk, *Milliyet Gazetesi*, 15.1.1995, s. 18.

Yeşil Sarıklı Pir'in elinden, yeşil fincandan üç kadeh bade içerir. Üçüncü kadehte âşık olacakları kızın suretini görürler. Uyandıktan sonra ağızlarından yeşil köpükler akar. Bu rüyadan uyanan kahraman şiir söyleme ve saz çalma yeteneğine sahip olur.⁶

Âzer yolculuğa çıkarken yanına lüfeğini de alır.

Yolculuğa "İçindeki boşluğu gidermek" için çıkar Âzer, hikâyenin baş kısmındaki Genz Kız'la benzerlik gösterilir. "Anlam arama" *leit motifi* iki kahramanın ortak arayışıdır.

Âzer'in gurbete çıkma isteğine obalı karşı çıkar. "yaşlı oba kişisi", Âzer'in annesini ve bütün obayı bu yolculuğa razı eder. Ancak sonuçta Âzer ölür. Bu sonla artık eski hikâye ve masallardaki "bilge kişi" fonksiyonunu kaybetmiş olur.

Âzer'in annesi oğlunun kötülüklerden korunması için gözlerine sürme çeker. "Nazar" inancı "sürme" ifade ediliyor.

(Kapa gözlerini oğul. Bu tutsulu sürmeyi gözlerine çekerim ki, gözün tekmiil kötülüklerden ırak kalsın. Kem şeylere bakış düşürmeyesin. Dünya malına tutsak düşürmesin, harama ve zulme gönül indirmesin. Nazar boncuğu olsun bedenine. s. 22)

Âzer yolculuğu sırasında geçtiği yerlerde *Muştu mendili*, *Yeşil Murat mendili* bağlıyor. Bu davranışın nedenini çok eskilerde görüyoruz. Eski Türkler'de ağaç kutsaldır. Kutsal bir nesneden yardım beklemek şeklinde Anadolu'da gösterilen bir davranıştır.⁷ Ancak sonuçta görüyoruz ki bu inancında kendisine hayrı dokunmuyor.

Bu tespitlerimizden sonra batıl inançlarla yazarın alay ettiğini söyleyebiliriz. Hikâyenin bu bölümünde saz şiiri geleneği işleniyor. Âzer

⁶ İgnac Kunoş; *Anadolu Halk Edebiyatı*, İstanbul, 1928, s. 63. *Leit motifi*, sürekli yazar ve şairlerce tekrar işlenen motif veya bir yazarın şairin eserlerinde sürekli kullandığı motif tema.

⁷ Ahmet Yaşar Ocak; *Türk Folklorunda Kesikbaş*, Ank, 1989, s.11 - 13

âşıklık geleneğinde "meydan okuma"dır. Âzer, ısrar üzerine hünerini gösterir. Sonunda aldığı bahşişleri ise kahvedeki yoksullara dağıtır. Böylece hak âşığı olduğu anlaşılır. Âşıklar arasında atışma-yarışma; Ercişli Emrah ile Selvihan Hikâyesinde önemli bir yer tutar. Emrah, babası ve Şah Abbas'ı âşıklık yarışmasında yener. Hak âşığı olduğunu ispatlamak için de zehir içmek zorunda kalır. Zehir, pirin yardımıyla panzehire dönüşür.⁸

Âzer'i Yedigâr'ın obasına götüren *turna sürüsü* ve *paçalı güvercinler*dir. Paçalı güvercin Yedigâr'ın çadırına konar. *Yardımcı haberci* motifi halk hikâyelerinde bu tür kuşlarla temsil edilir. Âzer'ide Ercişli Emrah gibi tumalar izler⁹

Yedigâr'ın babası, acımasız Türkmen Beyi'nin obasına azgın bir nehir yol vermez. Azer'in saz çalmasıyla birlikte nehir durulur. Obalılar bu olay üzerine Âzer'in hak âşığı olduğuna inanırlar. Geleneğe hak âşıkları hikâyesinin sonunda mutlu olurlar. Yazar, bu geleneğin gerçeğini parçalıyor.

Yedigâr'da bütün halk hikâyelerinde olduğu gibi büyük çabalardan sonra elde edilmiş *tek çocuktur*.

Ancak *Ermış* kişinin belli şartları vardır. Yedigâr dilsizdir. Ermış kişiden habersiz *beşik kertme* yapıldığı için yedi yaşından itibaren de yüzüne bir peçe çekilmiştir.

Önceden seçilmiş kişilerin zamanı geldiğinde evlendirilmesi geleneği, halen Doğu ve Güneydoğu bölgelerimizde devam etmektedir.¹⁰

Halk hikâyelerinde, ermiş kişi, çocuğa isim koyar, aynı tarzı bu hikâyede de görüyoruz. Ermış kişinin isteği dışında gelişen bu olayda

⁸ Muhan Bali; Ercişli Emrah ile Selvihan Hikâyesi Varyantlarının Tesbit ve Halk Hikâyeciliği Bakımından Önemi, Ank 1973, s.130 - 140

⁹ A.g.e, s.200

¹⁰ Yaşar Kalafat; Doğu Anadolu'da Eski Türk İnançlarının İzleri, Atatürk Kültür Merkezi Yay, Ank. 1995, s.106

kahramanın kendisi, annesi veya babası ermiş kişi tarafından cezalandırılır.

Anadolu'da çocuğu olmayan aileler, kutsal sayılan yerleri ziyaret eder, adaklar adarlar. Bazen kutsal sayılan kişinin ismini çocuklarına koyarlar.¹¹ Mungan, ad verme geleneğinden yararlanıyor. Yedigâr ismi ermiş kişinin emaneti olduğunu işaret ediyor.

Yedigâr kılım dokumada ustadır. Şahmeran gibi otların dilinden de anlar.

Obada genç kızlar Nevruz günü Deliyâr'a gider. Sevdiklerinin adını uçurma söyler murat mendili bağlarlar. "Deliyâr" kavuşamayan âşıkların mezarıdır. Yani Deliyâr efsanesi Âzer ile Yedigâr'ın efsanesinden de eskidir.

Nevruz günü Yedigâr'ın atı ve omuzuna konan parçalı güvercin onu Âzer'e götürür. Yedigâr Azer'i görür görmez Erermiş kişininKişinin söylediği kutlu olay gerçekleşir. Yedigâr'ın yüzündeki peçe düşer ve dili çözülür

Oba Bey'i Âzer'in kendisi için yaptığı bu üç iyiliğin karşılığını vermek ister. Âzer Yedigâr'ı istese de Oba Bey'i kızının beşiğinin kertildiğini söyler. Âzer Obadan geri çekilir

Masal ve halk hikâyelerinde gördüğümüz üç engeli aşan kahraman istediğine kavuşur, Âzer yaptığı üç iyiliğe karşı Yedigâr'a kavuşamaz. Hikâyede üç engel, üç iyiliğe dönüşürken, sonuca olumlu bir etki de yapmaz. Yazar, Azer'in hâk âşığı olduğunu belirtiyor. Oysa hâk âşıklarımecazi aşkın ardına düşmezler

...*"Beyim o halde kızın Yedigâr'ı isterim." der. Dilinin büyüünü çözdüm, ola ki yüreğinin kilidini de açarım der.*

...*"Olmazı istersin ey âşık! Kızımın beşiği kertilmiştir."*...

Mungan yine geleneksel bir motifin fonksiyonu bozuyor.

¹¹ Kalafat, s.100.

Âzer ile Yedigâr çözümü kaçmakta bulurlar. İki âşığın arasında sürekli bir kılıç vardır. Kılıç, masumiyetin ifadesidir. Ayrıca halkımızın namus anlayışını da ortaya koyuyor. Silahın bu anlamda kutsal sayılması anlayışını sıkça görmekteyiz¹² Ancak Âzer'in sazi, Yedigâr'ın nakşı onları hep ele verir. Demirci Bağra Dede, onları bir süre saklar. Sonra bir tekkeye sığınır. Deli Türkmen burada da izlerini bulur. Tekke'den sonra Haydar Bey'e giderler.

Geleneksel meslek ve kuruluşlar bu bölümde koruyucu rolü üstleniyor. Tekke, Ahî Birlikleri Osmanlı tarihinde sosyal dengeleri koruyan yapılanmalardır.

Sığındıkları Haydar Bey ise onlara şu cevabı verir:

(Belki bilirsin, belki bilmezsin, belki duymuşsundur, belki duymamışsın, buranın töresini. O töre şudur ki; evinden, obasından kaçan başı belalı kızın ilk gece hakkı sığındığı beyindir. s. 45)

Oysa gelenekte beyler kendilerine sığınanları korur. Batı kültüründe, Ortaçağ derebeylerinde bu tarz bir geleneği görüyoruz. Batılılar, bu geleneğe "Droite de cuissage" (gelin üzerindeki hak) diyorlar.¹³ Murathan Mungan halk hikâyesi'ne batıdan aldığı bir motifi katıyor.

Âzer bey çocuğu olduğu halde habasının gücünü hiç kullanmaz. Beylere karşı tutum sergilediği için de çoğu zaman beyler tarafından ele verilir.

(Yoksulluğa, zulme direnen kelimeler etti. Ağalar, Beyler hoşnutsuz kaldılar. Âzer'in deyişlerinden... Sazında, sözünde hukuku vardır. Saza da söze de yasak konulmaz. Gün gelir o yasak koyanı yer ilkin. s. 36)

¹² Hasan Köksal; Ballınamelerde Tip ve Motif Yapısı, Milli Folklor Araştırmaları Dairesi Yay, 59, Ank. 1984, s.151

¹³ Droite de cuissage: Derebeyin, evlenen her yeni gelinle ilk geceyi geçirmesi, bkz. Umberto Eco, Yorum ve Aşırı Yorum, Çev: Kemal Atakay, Can Yay., İstanbul, 1996, s. 144.

Yazar bu satırlarda kahramana doğrudan müdahale ediyor. Hikâye, sığınacakları bir yer kalmayan iki âşığın yine bir Nevruz gününde kendilerini "Deliyar"a atmalarıyla son buluyor. Nevruz Bayramı olumsuz bir gün haline dönüştürülüyor.

("...Lâkin sen de bilirsin ki, senin sazından, deyişinden; benim kilimimden, nakışımдан iz sürdüler bunca zaman. Hiç bir yerde barınamaz olduk sonunda. Hünerimiz düşmanımız oldu." dediler.

Bir deyiş, bir nakış, bir sevda bıraktık yeryüzü toprağına. Her daim sevdanın töresi, zulmün töresine yenik düşmez elbet. Gun gelir... Gün gelir.. s. 50)

Âzer ile Yedigâr'ın hikâyesini dinleyen, Deliyar'da onların efsanesini yeniden yaşayan Genç Kız'ın amacı içindeki boşluğu gidermek, hayata anlam kazandırmaktır.

Ancak hikâyenin sonunda, Genç Kız'ın aradığını bulup, bulmadığını anlamıyoruz. Yazar sadece Âzer ile Yedigâr'ın Hikâyesi'ni mutsuz bir sonla bitiriyor.

Genç Kız "anlamı geçmişte aramak"tan yana olduğuna göre ve Âzer ile Yedigâr'ın Hikâyesi geçmişe, yani halk hikâyelerine, özenilerek oluşturulduğuna göre de genç kızı isteğine kavuşmuş sayamayız. Çünkü Âzer ile Yedigâr da aradıkları mutluluğu bulamamışlardır.

Hikâyede Geçen Kültür Unsurları

Masal	Halk hikâyesi	Halk musikisi ve aletleri	Formülistik sayılar
*Deliyar'dan ses gelmesi (Deliyar Efsanesi)	*Çocuksuzluk *Tek çocuk olmak *Rüya *Ermiş kişi *İlk görüşte âşık olmak *Kahramanın üç engeli aşması *Kişinin özelliğine göre ad alması *İki âşığın arasına düşen keskin kılıç. *Kahramanın gurbete veya bir yolculuğa çıkması.	*Saz *Türkü *Nefesler söylemek	*Dokuz *Kırk *Üç *Yedi

Topluluklar	El sanatları ve zanaatlar	Yer, mesken barınak	Gelenek ve görenekler
*Yörükler *Avşarlar *Türkmenler *Obalılar	*Demirciler *Demirciler ocağı *Tekkeler *Dervişlik	*Yörük çadırı *Köy kahvesi *Irmak kıyısı *Orman *Oba *Deliyar uçurumu	*Efsunculara, hocalara sihir yaptırmak. *Arap sümesini göze çekmek *Adak adanmak *Beşik kertmelik geleneği *Nevruz geleneği *Toy kurmak *Ağa, tekke v.b. kuruşların kendilerine sığınanları korumaları. *Ağaçlara muştı, murad mendili bağlamak.

Kutsal yerler	Hitap,lakaplar ve isimler	Zaman
*Türbe	*Âzer *Yadigâr *Deli Türkmen *Sırma Hatun *Bilâl Dede *Demirci Buğra Dede *Haydar Bey *Âşık *Oğul	*Dokuz yıl içinde *Yedi yıl sonra *Üç göz kırpmı vakt...

Tasavvuf	Hayvanlar	Halk hekimliği	Ev Eşyası
Anasır-ı Erba (Su, ateş, toprak, hava)	*At *Turna *Paçalı güvercin *Ceylan	*Otlardan şifalı i-gecekler yapmak	*Selfe*Heybe *Semer *Kilim *Yayık *Dizgin

4.1.3. ULAK İLE SADRAZAM

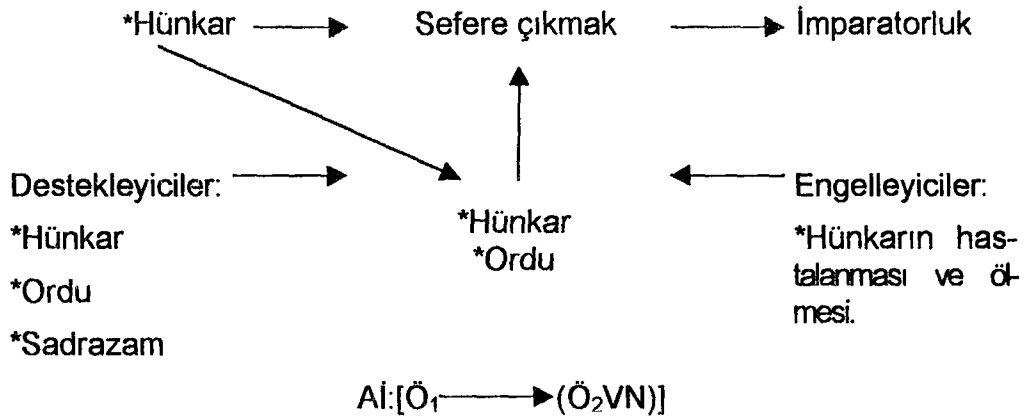
Hikâyenin epizotları:

- 1- Hünkar nereye olduğu bilinmeyen bir sefere çıkar. Seferin yapılacağı yer, seferin güvenliği için saklı tutulur.
- 2- Hünkâr daha seferin başında bilinmeyen bir nedenle hastalanır.
- 3- Sadrazam Hünkar'ın hastalığını ordudan gizler. Ancak bir an önce de tahtın, devletin hayrı için doldurulması gerekmektedir.
- 4- Sadrazam iki haberciyi Hünkâr'ın iki oğluna gönderir. Padişahın oğullarından hangisi daha erken gelirse, tahta o geçerek, yeni Padişah olacaktır.
- 5- Sadrazam, Amasya'da oturan Ekber Evlad'a Saray Çavuşu'nu ulak olarak gönderir.
- 6- Konya'da oturan Kaftan Doğumlu'ya ise herkesten gizlediği ve çok güvendiği birini ulak gönderir.
- 7- Ancak ordu Hünkar'ın ölümünü öğrenir. Yeniçeriler ayaklanır, onaylamadıkları Sadrazam'ı linç ederek öldürürler.
- 8- Kaftan Doğumlu'ya gönderilen ulak ise Konya girişinde Anadolu Beylerbeyi'nin askerleri tarafından yakalanır. Konuşturulamayınca öldürülür.
- 9- Ekber, Evlad'ın eniştesi olan Anadolu Beylerbeyi ulaktan aldığı mektubu Şehzade Kaftan Doğumlu'dan gizler. Ekber Evlad babasının tahtına oturur.

Olayı kesitlerde inceleyelim:

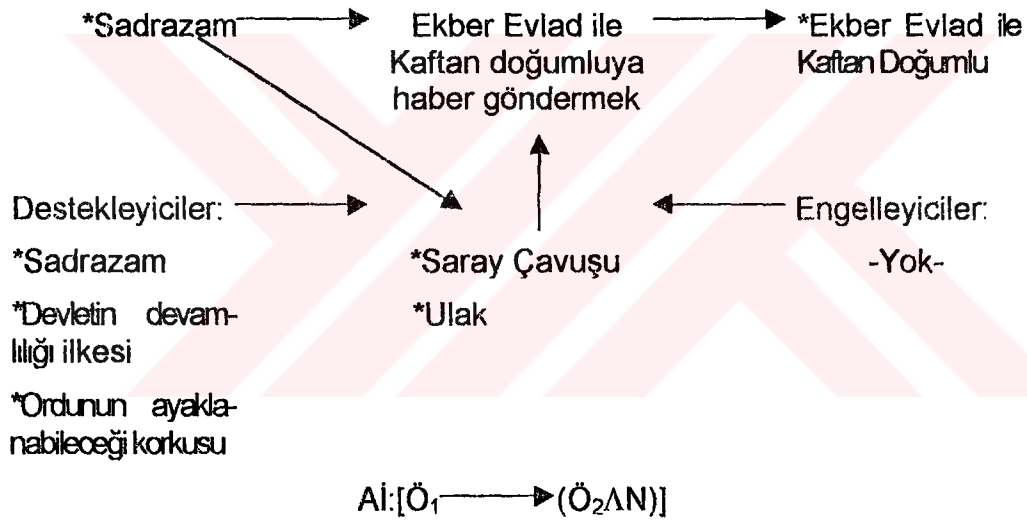
I. Kesit

Hünkar nereye olduğu gizlenen bir sefere çıkar. Seferin yarısında Hünkâr bilinmeyen bir hastalıktan ölür, sefer tamamlanamaz.



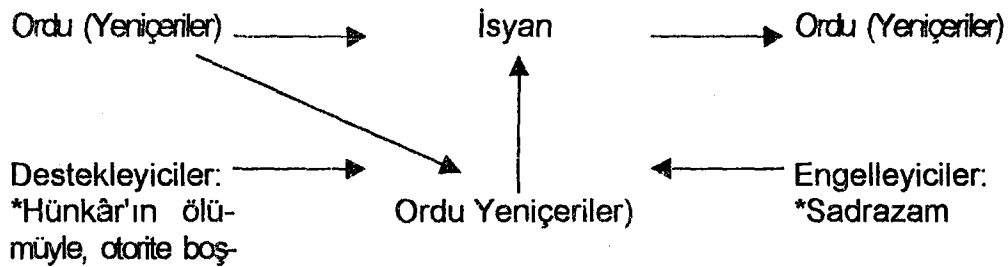
II. Kesit

Sadrazam Devletin devamlılığını sağlamak için Hünkarın biri Konya'da diğeri Amasya'da olan iki oğluna haberci gönderir.



III. Kesit

Hünkar'ın öldüğünü öğrenen ordu İstanbul'a geri döner. Yeniçeriler sevmedikleri sadramazı katlederler, orduda isyan çıkarırlar.

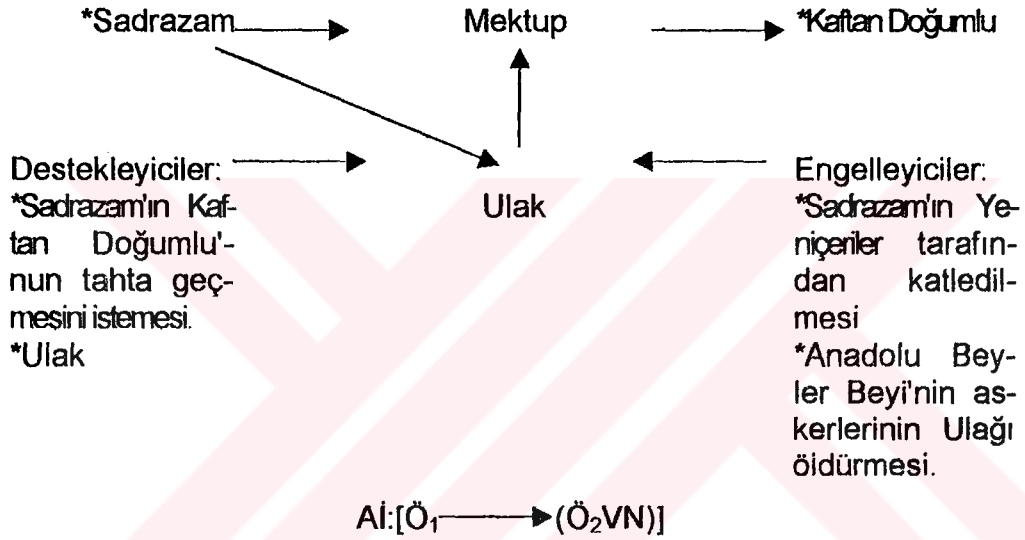


luğunun meydana gelmesi.
 *Yeniçerilerin tarihsel kını
 *Sadrazamın katledilmesi.

$$A1: [\ddot{O}_1 \longrightarrow (\ddot{O}_2 \wedge N)]$$

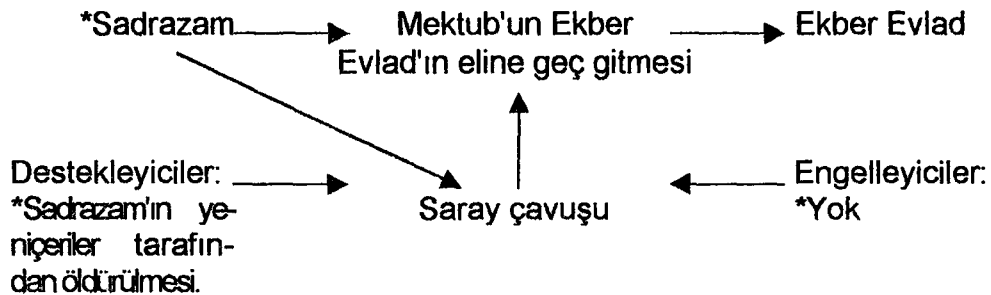
IV. Kesit

Sadrazamın gönderdiği Ulak Konya girişinde Anadolu Beylerbeyi'nin askerleri tarafından öldürülür. Sadrazamın mektubunun Kaftan Doğumlu'nun eline geçmesi engellenir.



V. Kesit

Ekber Evlad'ın eniştesi olan Anadolu Beylerbeyi Ulaktan aldığı mektubu Kaftan Doğumlu Şehzade'den gizler. Sadrazam'ın gönderdiği haber önce Ekber Evlad'a gider. Böylece Ekber Evlad babasının yerine tahta geçer.

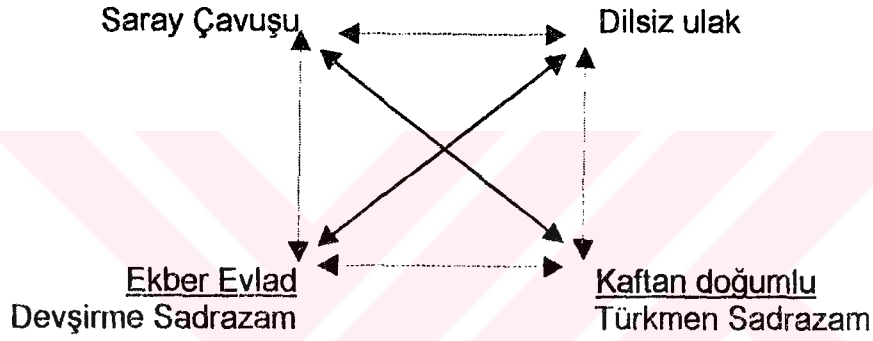


*Ulağın Anadolu
Beylerbeyi tara-
fından yakalatı-
lıp öldürülmesi.
*Saray çavuşu

Al: [Ö₁ → (Ö₂VN)]

Sadrazam Ekber Evlad'ın tahta geçmesini istemediği için mektubun eline geç gitmesini dilemektedir. Ancak Kaftan Doğumlu'ya gönderdiği ulak başarıya ulaşamayınca taht Ekber Evlad'a kalır.

Olaydan hareketle kişiler arasındaki karşılıkları Semiotique Caré üzerinde gösterelim:



Kesitler	Kişiler	Zaman	Yer
1. Kesit	Hünkar, Sadrazam, Ordu	Hikâye Zamanı	İstanbul, Üsküdar, Maltepe
2. Kesit	Sadrazam, Dilsiz Ulak, Saray Çavuşu	" "	İstanbul, Hünkar Çadırı
3. Kesit	Sadrazam, Yeniçeriler	" "	İstanbul, Saray
4. Kesit	Ulak	" "	Konya yakınları
5. Kesit	Ekber Evlad	" "	İstanbul, Saray

Hikâyenin Kültür Yapısı

Ulak ile Sadrazam, genel olarak Osmanlı tarihini, İmparatorluk içindeki taht kavgalarını ve bu kavgada *baba-oğul*, *kardeş-baba-oğul* sürtüşmelerini anlatan bir hikâyedir.

Bu hikâyeyle *halk kültüründen* uzaklaşan Murathan Mungan *yüksek kültürü* yani Osmanlı sarayını ele alır. Yüksek kültürü, yani sarayın, kurallarının da en az halkın kuralları, gelenek ve görenekleri kadar acımasız olduğunu anlatmaya çalıştığını göreceğiz.

Ulak ile Sadrazam uç bölüme ayrılıyor. Yazar her bölümü *Birinci Remil*, *İkinci Remil* ve *Üçüncü Remil* olarak ayırıyor. *Remil*, kum üzerine gaipten haber almak için açılan bir tür faldır. İslâmlıktan önce Araplar arasında çok yaygın bir faldı. İslâmlığın yaygınlaşmasından sonra da dince yasak olmasına karşın hem Ortadoğu'da, hem de Osmanlılar'da "remil ilmi" ile uğraşanlar olmuştur.¹

İşte Murathan Mungan'da Ulak ile Sadrazam Hikâyesi'nde, Osmanlı sarayında yaşanan taht kavgalarının içyüzünü anlatmaya çalışırken bir remilci gibi, bilinmezleri açığa çıkarmaya çalışıyor.

Hikâyede olay, hünkarın nedeni bilinmeyen ölümü üzerine söylenen rivayetlerle başlar.

(Babaların oğullarını boğdurduğu, oğulların babalarını zehirlediği bir imparatorlukta ölüm, kimin, ne zaman kapağı açacağı bilinmeyen karanlık bir kuytuydu.

Tahtın çevresinde alçala yüksele süzülen kanatların birbirinin canına avcı olduğu; yazgının ebced hesabına göre yaşandığı imparatorluğun kalın duvarları ardındaki herşey gibi. Durup dururken ölen padişahın ölümüne de rivayet bulmak kaçınılmazdı. Hele ölüm ile ecelin

¹ *Büyük Larousse Sözlük ve Ansiklopedisi*, Milliyet Yayınları, İstanbul 1986, C. 19, s. 9761.

padişah katında buluşmadığına bunca inanılmışken, inandırılmışken... s. 86)

Ancak bu rivayetlerin hiçbiri hikâyenin bütününde kesinlik kazanmaz. Her rivayet soru olarak kalır. Bu anlamda elimizdeki metin açık uçlu bir metindir. Murathan Mungan, aynı hikayede metnin bu özelliğini de açıkça vurguluyor.

(Geçmiş anlatmak için tarihçilerin önümüze sürdükleri o kusursuz düzende, neden ve sonuçlar öylesine keskin, öylesine birbirine bağlı ve öylesine açık bir ilişkilendirme içindedirler ki, bir gerçeği tümüyle yansıtmazlar. Çok çok ölü bir geçmiş biçimleri yalnızca. İlahi adalet bile bir "zorunluluk ögesi", bir kurmaca gereğidir. Kırılmış çömlek parçalarının birbirine karıştığı çok görülmüştür. Yaşamın bu denli kusursuz, bu denli insan elinden çıkma bir düzenle işlemediğini, birbirine eklenen parçaların bu denli tanınabilir olmadığını bilenler kuşkularını sürerler. Böylesine kapalı metinler yalnızca, ucu açık kanıtlarla oluşan yörüngenin sonunda gerçeği bulduğunuz katili bilinmeyen cinayetler içindir. Ve her bulgu yalnızca o kapalı metnin coğrafyasında anlam kazanır. Başka bir iklimde soluyamaz.

Kapalı metinlerle, kusursuz cinayetler bu yüzden birbirine benzer. Hayatla karşılaştırılmazlar. Tanıkları ve kanıtları kendi içlerinde saklıdır. Sualtı batıkları gibi başka atmosferde çürür, dağılır, giderler.

Hiç bir remilin açıklayamadığını bildiğimiz bir hikâyeye başlıyoruz attığımız bu ilk remille. Tümünü kapsamadığı için gerçeğin hiçbir kitapta bulunmadığını bilerek, bu öyküde de yok, diyoruz. s. 90)

Sadrazam, Hünkâr'ın ölümünü, devlet adamları ve asker arasında kargaşa çıkmasın diye, saklar.

Hünkâr sefere çıkarken devşirme sadrazamını sarayda bırakmış, Türkmen Sadrazamını ise yanına almıştır. Hikâye'nin İkinci Remil'i yani ikinci bölümü, Türkmen sadrazamın devletin devamlılığını sağlamak için yaptıklarını anlatır. Sadrazam, hünkârın oğulları Kaftan Doğumlu ve Ekber

Evlad'a iki ayrı ulak gönderir. Amacı Hünkâr'ın ölümünden sonra tahtın boşkalmasını engellemektir. İlk gelen şehzade tahta çıkacaktır. Sadrazamın gönlü Kaftan Doğumlu'dan yanadır.

Hikâyenin bu bölümüne kadarki kısmında ikili karşıtlıkları şu şekilde gösterebiliriz:

<u>Türkmen Sadrazam</u>	<u>Kaftan Doğumlu</u>	<u>Dilsiz Ulak</u>
Devşirme Sadrazam	Ekber Evlad	Saray Çavuşu

Ancak olay Sadrazam'ın istediği sonuca ulaşmaz. Kısa sürede padişahın ölümü duyulur. Orduda ayaklanma çıkar. yeniçeriler ayaklanır. Sevmedikleri sadrazamı linç ederler.

Ekber Evlad'ın eniştesi olan Anadolu Beylerbeyi sadrazamın Kaftan Doğumlu'ya gönderdiği mektubun ulaşmasını engeller. Tahta Ekber Evlad oturur.

Oysa Sadrazam, gönlü Kaftan Doğumlu'dan yana olsa da, devletin nizamına denk düşünün diye, iki ulağa da eşit hak tanımak gerektiğini düşündüğünden, iki şehzadeye aynı zamanda haberci göndermişti. Sadrazamın hikâyede temsil ettiği doğruluk, sadrazamın linç edilmesiyle yenilgiye uğrar.

Padişah ile Sadrazam, Ulak ile Sadrazam arasındaki ilişki, görev bilinci ve çıkar birliği dışında, güçlü bir sevgi bağının ifadesidir. Murathan Mungan özellikle **Cenk Hikâyeleri**'nde işlediği dostluk, bağlılık temlerini Ulak ile Sadrazam Hikâyesi'nde sürdürüyor.

(Kulluğu hiçbir zaman becerememiş olduğu düşüncesi bir kelebek kanadı gibi dağılıp ufalıyor. Bir devlet adamı olarak kulluğun onu o kadar rahatsız etmemiş olduğunu, oysa Hünkâr'ın yüreğinin menzilini ya da düpedüz sevgisi söz konusu olduğunda bundan çok tedirginlik duyduğunu anımsıyor. Kimse tarafından sevilmeyen bir sadrazamın, yaşamındaki

belki de en büyük, en önemli değerın sevgi olarak ortaya çıkması en çok onu şaşırtıyor. s. 109)

(... Bilmiyordunuz ki, dilim lâl olmasa da sizi ele vermezdim, veremezdim. Bunu size anlatmanın da kanıtlamanın da bir yolu yoktu. Hiçbir yolu yoktu. Hiç bilemeyeceğiniz birşey olarak kalacaktı. İkimizin arasındaki ölü toprağında ve içinde hep bir gizli nehir gibi akacaktı. Size olan mutlak iteatim ve bağlılığım. s. 130)

Üçüncü Remil, yani; üçüncü bölüm Kaftan Doğumlu'ya gönderilen Ulağın yolculuğunu ve sonunu anlatıyor.

Lâl Masallar'ın diğer baş kahramanları gibi Ulak da lâldır. Boynunda *kara hamayıl* taşımaktadır. Hamayıl uğur için takılır. Hamayıl ulak için destekleyici bir semboldür. Ulağı yolculuğu boyunca doğanlar takip eder. Doğan engelleyici bir semboldür. Hikâye ve masalarda doğan, uğurlu olduğuna inanılan posta güvercinlerini gökyüzünde avlayıp parçalar. Bu nedenle doğanın uğursuzluğuna inanılır. Ulak doğan, gördüğünde korkuya kapılır. Gece olunca gökyüzünde *zühre yıldızını* arar. Ancak uğur getirdiğine inanılan zühre yıldızını da göremez. Yazar uğursuzluk getirdiğine inanılan sembollerle ulağın başarısızlığına işaret ediyor.

	Zühre yıldızı	Menzile	
Uğurlu	hamayıl	varmak	Kaftan Doğumlu
Uğursuz	Doğan	Menzile	Ekber Evlad
		ulaşamamak	

(Atımın her adımında göğsüme vuran bu hamayilla tarihin içinde bir yerden bir yere çok önemli bir şey taşıdığımı biliyorum. Sizin Kaftan Doğumlu'yu tahta istediğinizi de biliyorum. Mesnep ve incelik bakımından ötekinden çok daha üstün olduğunu söylediğimizi duymuşluğum var. Eğer ki Kaftan Doğumlu tahta geçerse, babası Hünkâr'ın aldığı yolda ilerleyecek imparatorluk. Oysa Ekber Evlât yeniden taasuba itecek İmparatorluğun

geleceğini, Asyayı, Avrupadan ayırma çabaları yeniden güçlenecek. Oysa Hünkâr bağlamıştı... s. 139)

Ulak yolculuğun üçüncü günü seher vaktinde Zühre Yıldızı'nı görür. Ancak Zühre Yıldızı, tıpkı boynundaki hamayla gibi ulağa uğur getirmez. Murathan Mungan halk arasında uğur getirdiğine inanılan sembolleri işlevsiz bırakıyor.

Birinci remil ile üçüncü remil Hünkârın ölümünü ve seferi üzerine olan rivayetlere ayrılmıştı. Üçüncü remil'de de Hünkâr'ın seferinin Rodos'a mı, Venediğe mi, Ekber Evlad üzerine mi, yoksa Mısır'a mı olduğu açıklanmaz. Sadece Mısır ihtimali üzerinde daha çok durulur.

Hünkârın ölümü üzerine rivayetler de açıklık kazanmaz. Bir rivâyete göre üzerine sefere gelen babasını zehirleyen Ekber Evlat'tır. Diğer bir rivâyet ise Hristiyan dünyasının doğudaki son kalesinin Osmanlılar'ın eline geçmesini hazmedemeyen Venedikler, Hünkâr'ı zehirlemiştir. Hünkâr'ın doktorunun Yahudi dönmesi olması, bir zaman bakışları Yahudi cemaatine de çevirir. Ancak en güçlü rivayet Ekber Evlâd üzerinde dögümlenir. Hatta Ekber Evlâd'ın da babasıyla aynı kaderi paylaştığı rivayeti vardır. Osmanlı tarihinde Fatih'in zehirlediği rivayeti vardır. Metinde, Hünkârın Asya'yı Avrupa'ya bağladığından bahsediliyor. Murathan Mungan, genelde Osmanlı tarihini, özelde ise Fatih'in dönemini *Ulak ile Sadrazam Hikâyesi*'ne malzeme olarak seçiyor.²

Metindeki rivâyetler Osmanlı tarihinde her var olan karşıtlıkları gösteriyor.

Baba	Kardeş	Müslüman	Türkmen	Doğu
=====	=====	=====	=====	=====
Oğul	Kardeş	Hristiyan	Devşirme	Batı

² İsmail Hakkı Uzunçarşılı; Osmanlı Tarihi, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ank 1953, Cilt 3, s.102

Hikâye, Ulağın Konya girişinde Anadolu Beylerbeyinin askerleri tarafından yakalaması ve casus sanılarak öldürülmesi ile çözüme ulaşır. Hamayilasında bulunan mektup Kaftan Doğumlu'dan saklanır. Saray Çavuşu Ekber Evlad'a tahta davet mektubunu ulaştırır. Ekber Evlad Kayseri'den ayrılarak İstanbul'a gelir ve tahta geçer.

Formülistik sayılar	Ordu içindeki topluluklar
*Üç *Dokuz	*Devşirmeler *Yeniçeriler *Türkmenler *Yükçüler *Baltacılar *Acemioğlanları

Mesken, yer, barınak	Dinsel törenler	Halk inanışları ve gelenekler
*Saray *Çadır *Hünkar çayırı *Divanhane	*Ölünün başuounda Kur'an-ı Kerim okumak.	*Remil atmak *Seferin başlamasını belirten kös sesleri. *Hamayıla taşımak *Zühre Yıldızı'nın uğur getirdiğine inanmak. *Doğan'ın uğursuzluk getirdiğine inanmak. *Yıldız kaymasının ölüm habercisi olması.

Zaman	Haberciler	Halk Hekimliği	Matematiksel hesaplamalar
*Kuşluk vakti *Seher vakti *Dokuz gün, dokuz gece *Ezan vakti	*Casus *Ulak *Çaşıt *Güvercin	*Kan aldirmek	*Ebced hesabı

Ecnebler	Şehirler	Osmanlı İmparatorluğu'nda beylikler
*Yahudiler *Venedikler	*Konya *İstanbul *Kayseri *Amasya	*Rumeli Beylerbeyi *Anadolu Beylerbeyi

Hitâplar, lakaplar, isimler	İstanbul'un semtleri	Askerî rütbeler
*Ekber Evlad *Kaftan Doğumlu *Dilsiz Ulak *Saray Çavuşu (Keklik Mustafa)	*Üsküdar *Gebze *Maltepe *Topkapı *Kartal *Pendik	*Yeniçeriler *Sipahiler *Silahtarlar *Azaplar *Topçular *Kapıkulu askerleri

Hastalık isimleri	Yasa ismi ve Osmanlı gelenekleri	Ev eşyası
*Damla hastalığı (mafsal hastalığı)	*Kanunname-i Âl-i Osman *Devletin devamı için padişahın ölümünün gizli tutulması *Sefer yerinin gizli tutulması *Taht rakiplerinin gizlice öldürülmesi	*Kaplan postu *İpek yastıklar

Hünkâra ait eşyalar ve mekânlar	Sarayın bölümleri	Özel günler
*Kaftan *Tahterevan *Hünkâr çadırı *Divânthane *Topkapı Sarayı	*Divânthane *Hünkârın odası	*Mevlüt günü

Dinsel inanışlar	Kokular
*Kur'an-ı Kerim okumak	*Misk *Amber

4.2. GENEL DEĞERLENDİRME

Lâl Masallar olay, konu ve teknik bakımından halk hikâyesi geleneğimizin modern yazım tekniğiyle birleştirilmesinden oluşan üç büyük hikâyeden oluşuyor.

Âzer ile Yadigâr, Murathan ile Selvihan Ya da Bir Billur Köşk Masalı; Kerem ile Aslı, Arzu ile Kamber, Ferhad ile Şirin gibi halk hikayelerimize benzer hikâyelerdir. Özellikle bu hikâyelerin taktilleridir de diyebiliriz. Farklı olarak bu hikâye kahramanları sözlü gelenekten, yazılı geleneğe, hele de modern metinlere taşınırken, hem yazarın kişiliği ile hem de modern metin kahramanlarının işlenmiş derinleşmiş, karakter olmuş hali ile karşımıza çıkıyorlar.

Üçüncü hikâye "Ulak İle Sadrazam" ise Osmanlı tarihinden Fatih dönemini, Fatih'in hastalığı, ölümü ve ölümünden sonraki saray entrikalarını anlatan uzun bir hikâyedir. Ulak ile sadrazam aynı zamanda Mungan'ın tarih anlayışını da açıkladığı hikayesidir.

(... Bizim üzerinde zar attığımız harita ise tarihin kurulan bir hikâye olduğunu biliyor. Geçmiş anlatmak için tarihçileri önümüze sürdükleri o kusursuz düzende, neden ve sonuçlar öylesine kesin, öylesine birbirine bağlı ve öylesine açık bir ilişkilene içindedirler ki, bir gerçeği tümüyle yansıtmazlar. Çok çok ölü bir geçmiş biçimlerler yalnızca...)⁹

Mungan'ın tarih anlayışı yeni bir anlayıştır. New Historicism (Yeni-Tarihçilik) denilen ve postmodernizmden kaynaklanan bu yeni görüşe göre tarihsel gerçeklerin doğruluğu tartışma götürür, çünkü hiç bir tarih metni bir seçim yapmadan bütün sınıfları, gurupları ve olayları içine alabilecek açıklama getirmez. Tarihsel olayları mutlaka bir "anlatıcının" seçimine ve yorumuna göre dile getirecektir. Anlatıcı ise bulunduğu konuma göre bir yorum getirecektir.¹⁰

⁹ Murathan Mungan, *Lâl Masallar*, Remzi Kitapevi, Kasım 1989, s.90.

¹⁰ Olcay Batum Mentese, *"Post-Moderizm; Gerçek-Dışılığın Gerçeği Ya Da Biçimsizliğin Düzeni"*, Frankofoni, Ankara 1993, s. 267.

Mungan tarih anlayışı dışında, dostluk-düşmanlık, sevgi-nefret, hayat-hayatın anlamı-ölüm, bağlılık ihanet, başarı-başarısızlık gibi temel isteklerini Ulak ile sadrazam'da da işler.

Kültür unsurları açısından çok zengin olan **Lâl Masallar** özellikle "konar-göçer" yanımızı ön plana çıkaran hikâyeler olmakla birlikte bütün Anadolu halk kültürünün eklektik bir tarzda sergilendiği bir kitaptır.

Mungan, Lâl Masalları da "kısıtlanmış koşullardaki insanın dramı, yaşamın temel kuşatıcıları, belirlenmiş alanlardaki iktidar ilişkilerini yazmayı amaçlarken geçmişimizde kalan, fakat halen belleklerimizden silinmeyen halk hikayelerimizi yeniden edebiyatın gündemine taşır.

Halk hikâyesi kahramanlarının ulaştığı mutsuz sona Mungan'ın kahramanları da ulaşır. Bütün hikâlelerindeki âşıkların kavuşmasına engel olan durumlar M.M. şöyle yorumlar.

(Aradaki duvarlar tıpkı sınıf ilişkileri gibi yıkılmadığı sürece bu böyle sürüp gidecektir. İki ayrı dünyada toplumsal belirlemelerle büyümüş, birbirine çok kapalı iki dünyanın bir araya geldiklerinde ürettikleri dünya...)¹¹

¹¹M.M., *Murathan'95*, Metis Yayınları, İstanbul, Şubat 1990, s. 358.

5.1. KAF DAĞININ ÖNÜ



5.1.1. SURET MASALI

Hikâyenin epizotları:

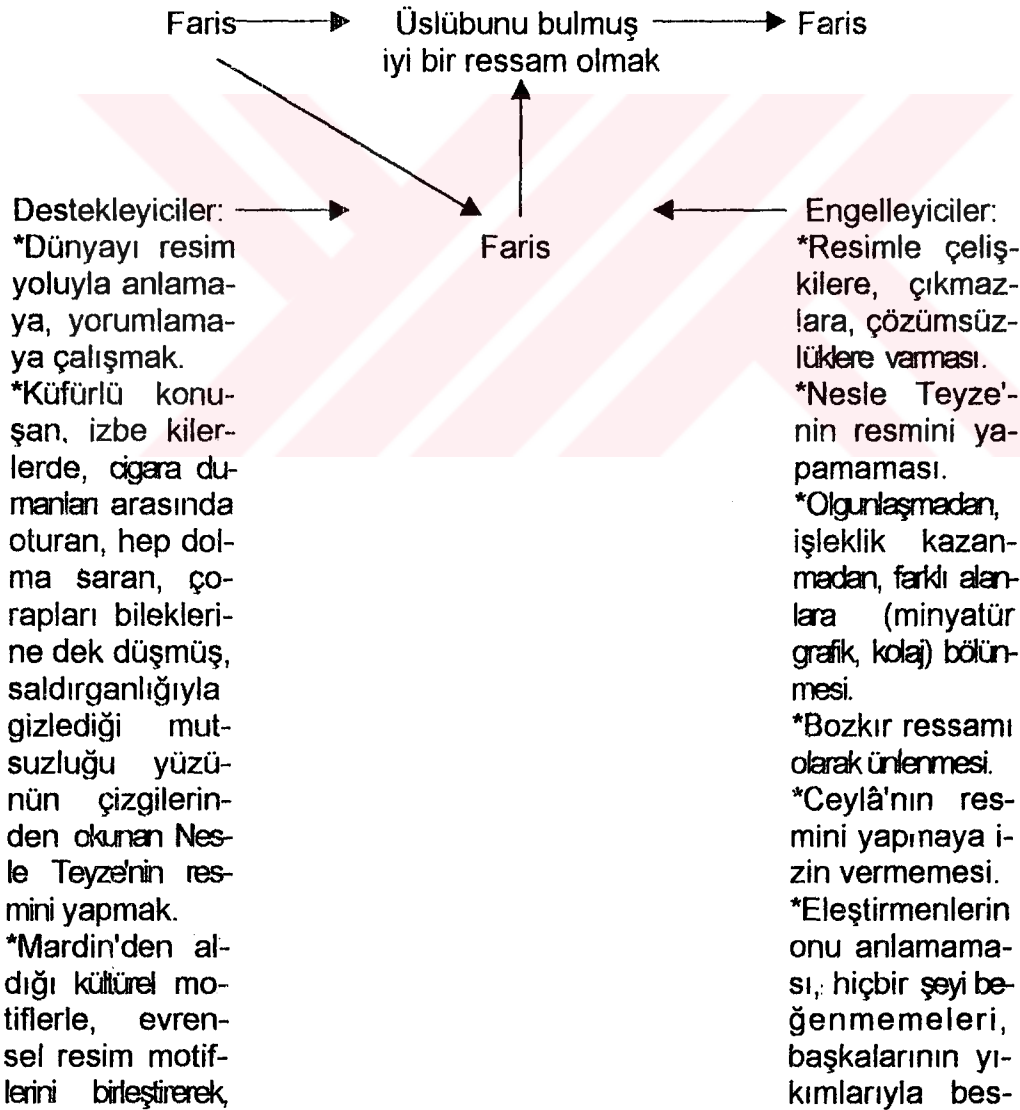
- 1- Faris Güzel Sanatlar Akademisi'nde resim eğitimi görmektedir. Amacı iyi bir ressam olmaktır.
- 2- Mardin'li köklü bir ailenin çocuğu olan Faris ilk başlarda Mardin'den aldığı kültürel değerleri resimlerine yansıtır. Bozkır ressamı olarak ünlenir.
- 3- Faris, aslında "Her şeyi denemek, her yoldan geçmek, her pınardan su içmek, sonunda ise engin gönüllü, işlek bilekli " bir ressam olmak ister.
- 4- Çok sonraları akraba olduklarını öğreneceği, Ceylâ ile tanışır.
- 5- Ceylâ eski bir sosyalisttir. Ancak girdiği sol çevreler, soylu bir aileden geldiği için, onu hep bir "burjuva" olarak görmüş, kabullenmemişlerdir.
- 6- Ceylâ polis tarafından tutuklanmış, ağır işkencelere göğüs germiştir.
- 7- Hiçbir taraftan kabul görmeyen Ceylâ içine kapanmış, yazarlık yapmaya başlamıştır.
- 8- Faris'ten; kendi arkadaşlarının yaptığı yanlışlıkları düzeltmesini, iyi bir sosyalist olmasını ister.
- 9- Faris iyi bir ressam olur. Özellikle soyut resimlerle ün kazanır. Ancak resimde kendi istediği seviyeye gelemmez. Sosyalist olma yolunda inandığı bütün doğruları zamanla o da kaybeder.
- 10- Faris artık, herşeyden önce kişisel özgürlüğünü elde etmesi gereğine inanmaktadır. Bu nedenle solcuların yaptığı yanlışlıklarla istenen toplum düzenine kavuşmanın zorluğunu anlar.
- 11- Memleketi Mardin'e döner. İdeallerine kavuşamayan Faris, büyük bir boşluğa düşer. Bütün zamanını sürekli resim yaparak geçirirken, içindeki boşluğu gidermek amacındadır.

- 12- Dedesi Hacı Faris'in sandığının dibinde kalan deriye işlenmiş suret'in resmini yapmaya başladığı gece Faris'in ölüsü bulunur. Kimse onun delirdiğinin de farkına varmaz. Bütün resimlerini yaktığı için de sanatından geriye hiçbir şey kalmaz.

Hikâyeyi şu kesitlere ayırabiliriz:

I. Kesit

Faris Güzel Sanatlar Akademisi'ne gitmektedir. Amacı iyi bir ressam olmaktır. Hem Mardin'den aldığı kültürel değerleri, motifleri renkleri, hem de evrensel resim değerlerini birleştirerek özgün bir ressam olmak amacındadır.



soyut resimde ilerlemek.

*Yalnızlığını resimle dağıtmak.

*Yapılan her ne ise "en iyisi" ilkesine inanması.

*Geçmişin mutsuzluğundan Mardin'den bozkır sessizliğinden kurtulmak.

*Ceylâ'nın şarkçıbanını hedef alan bir portresini yapmak.

*Tarih'e geçmişe sorular sormak amacıyla kıraathane duvarlarını süsleyen halk resimlerini, dinsel tasvirleri, toplayarak, insanımızın geçmişten günümüze yolculuğunu izlemek.

*Ceylâ'nın resimlerini beğenmesi ve eleştirmenler hakkında "Yargılar kaypaktır, çok çabuk değişir." demesi.

*Solcu çevrelerin sanat görüşünü yansıtmak istemesi.

lenmeleri.

*Solcu çevrelerin Faris'in resimlerini beğenmemesi.

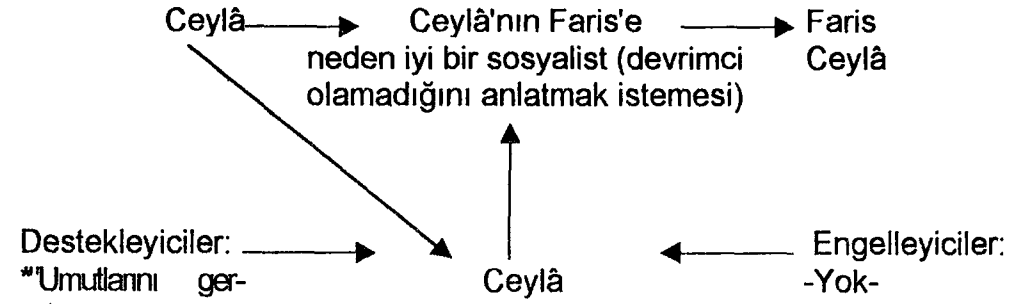
*Ruhsal bunalım geçirmesi.

Al: [Ö₁ → (Ö₂ VN)]

II. Kesit

Ceylâ Faris'le tanıştığında yazarlık yapmakta olan eski bir sosyalisttir. O da Mardin'lidir. Devrimci olma yolunda kendisini yenilmiş

olarak görmekte, Faris'ten iyi bir devrimci olmasını istemektedir. Bu nedenle, neden iyi bir sosyalist olmadığını Faris'e anlatır.



yaya hazırlanır
gibi sosyalizme
hazırlanırken bu
hayattaki anlamı
kaybettiğine
inanması.

*Sosyalist ol-
mayla "tek tip
insan" olmayı
karşımları içten-
liğin, insanca zaaf-
ların tutku ve il-
gilerin, coşkula-
rın yok sayılma-
ları, böylece in-
sanın doğallığı-
nın zedelenmesi.

*Devrimci mü-
cadelenin sunak
taşlarında çok gen-
cin harcanması.

*Kendine inan-
mayan, güven-
meyen bir top-
luluk uğruna ha-
pislere işkenge
görmesi karşılı-
ğında vefasızlık
görmesi, yaşam
sevincini, umu-
dunu kaybetmesi.

*Bütün bu de-
ğer yıkımı için-
de parçalanmış
bir kimliğe sa-
hip olması.

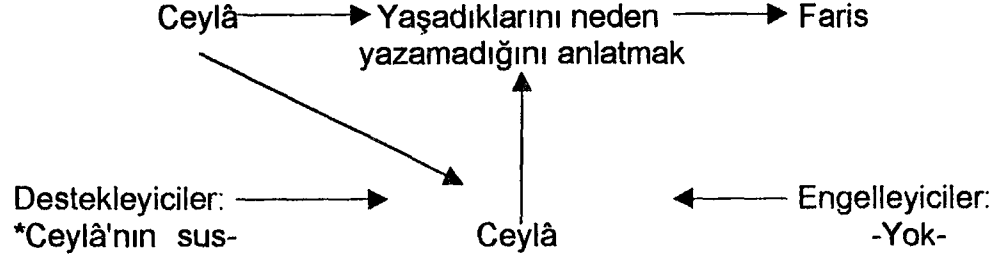
*Faris'in devrim-
olma yolunda
kendisini harcama-
ması.

*Faris'in kendisi
gibi, yenilmiş mut-
suz bir devrimci
olmaması.

Al: [Ö₁ → (Ö₂ ∧ N)]

III. Kesit

Ceylâ devrimci hareketin dışında kalmak istemediği için bir zamanlar yaşadıklarını yazmak istemiş, fakat bunu gerçekleştirememiştir. Bu durumu Faris'e anlatır.

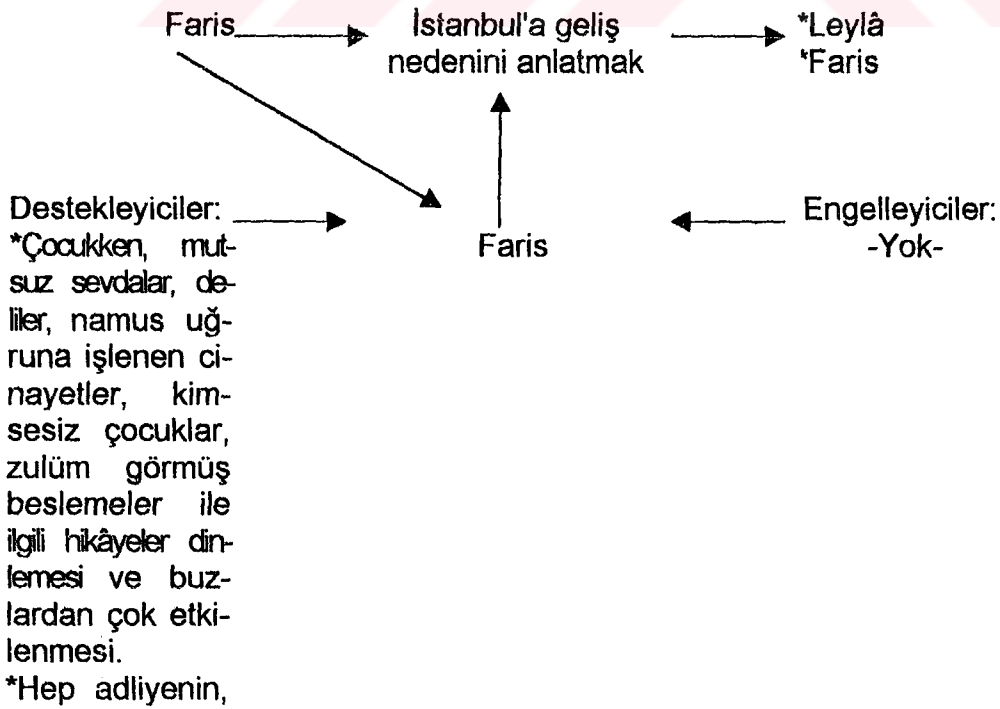


ğuna inanması.
 *İnandığı hiçbir değer kalmadığı için, sadece duygu ve düşüncelerin yazılmasının anlamsız olduğunu düşünmesi.
 *Sosyalizmin yitirdiği değerler yerine yenisini koyamaması.
 *Nihilist tavrın, çözümsüzlüğe itmesi.
 *Yenilgiden sonra isyancı bir umutsuzluk taşıması.

Al: [Ö₁ → (Ö₂ ∧ N)]

IV. Kesit

Ceylâ ile Faris'in ortak konularından biri de Mardin'dir. Faris Mardin'i, çocukluğunu Ceyla'ya anlatır. Bu arada İstanbul'a geliş nedenini uzun uzun açıklar.



hastahanesinin ve
mapushanesinin
duvarları dibin-
de oturu, ağıtlar
yakan kürtler-
den etkilenme-
si, onları gör-
mek istememesi.

*Mardin'deki in-
sanları sevme-
mesi, onların yalan
söylediklerine i-
nanması.

*Sürekli büyük
kentlere gitme
hayalleri kurması.

*İstiklal sinema-
sında seyrettiği
İstanbul görün-
tülerinden etki-
lenmesi.

*Akrep sıcaklığı
Mardin'den kur-
tulumak, dünya-
nın her yerinde
birden olma is-
teği, diyar di-
yar, liman liman
gezme isteği.

*Radyo müzik-
leriyle sürekli
uzakları özlemesi.

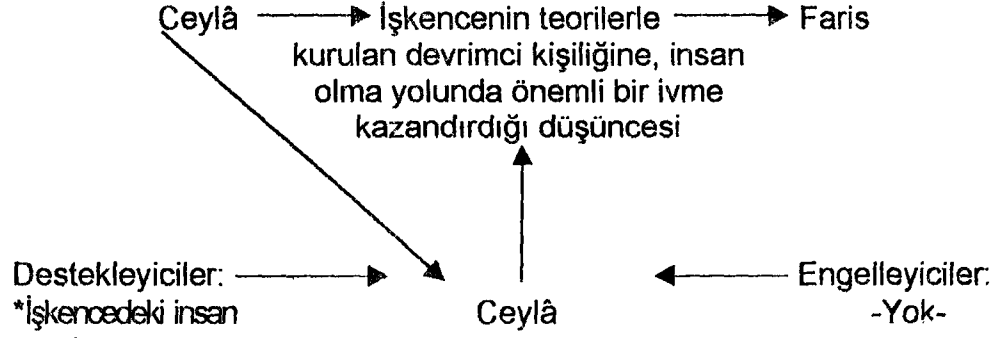
*Annesinin İs-
tambul'dan Mar-
din'e gelin gel-
mesi ve hep İs-
tambul hasretini
taşıması.

*Anne ve baba-
sının sevgisiz
mutsuz yaşamı.

*Oniki yaşınday-
ken kardeşinin
kan kanserinden
ölmesi. İçindeki
acıyı dindirme
çabası.

V. Kesit

Ceylâ Faris'e işkencenin devrimci kişiliği geliştirdiğini, çektiği işkencelerden örnekler vererek açıklar. Teorilerde kurulan kişiliklerin, gerçeklerle karşılaştığında, insan olma yolunda, önemli bir aşamaya geçtiğini anlatır.



Destekleyiciler:
*İşkencedeki insan zaaflarını ve gücünün sınırlarını anlaması.

*Güçsüzlüğün de insana ait olduğunu devrimci düşüncenin dışlaması. Yaratmak istediği güçlü, kusursuz insanın gerçeklerle bağdaşmaması

*Kahraman olma uğruna insanî özelliklerden sıyrılmanın doğru ve doğal olmadığı düşüncesi.

*İşkencede çözümlenin, devrimcilerin iddia ettiklerinin aksine, mertlik yiğitlik ve dürüstlüğe gölge düşürmediği düşüncesi.

*İşkencede ka-

dınlara oranla erkeklerin qözülmesiyle, kadınlar üzerinde kurdukları "güç" üstünlüğünün yenilgiye uğraması.

*Ceylâ için asıl işgencenin bütün çabalarına, hizmetlerine rağmen solcu çevrelere onay görmemesidir.

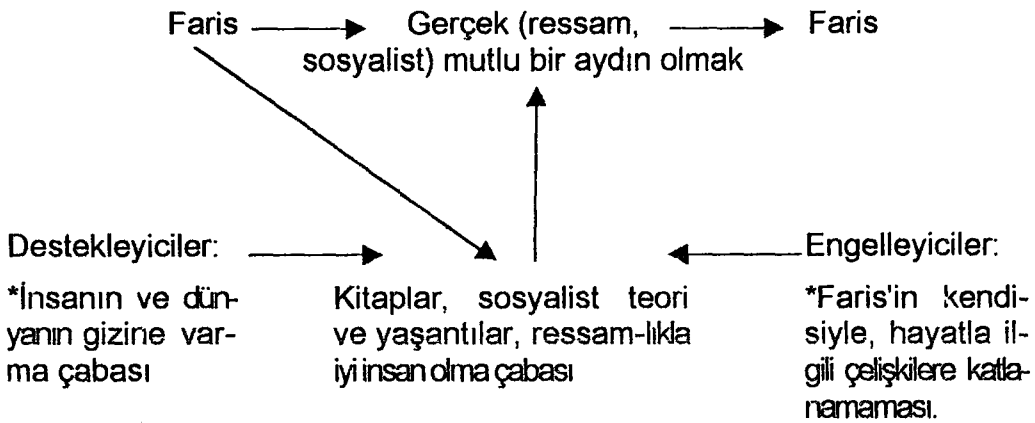
*İşkencede kişiliğiyle, burjuva yanıyla, sürekli savaşıması, işkencelere, soyut işkencelere katlanması öğrenmesi.

*İnsanı ve hayatı daha iyi anlaması.

$$A_i: [\ddot{O}_1 \longrightarrow (\ddot{O}_2 \wedge N)]$$

VI. Kesit

Faris, zamanla Ceylâ'nın çizgisine gelir. Ne istediği gibi bir ressam ne de istediği gibi gerçek sosyalist, aydın ve mutlu insan olur.



*Gerçeklere okumayla, resimle vama çabası.

*İyi, duygulu, akıllı, etkili insan olma çabası.

*Toplumu düzeltme dönüştürme, aydınlatma çabası.

*İnsanlar tarafından sevilen özemsenen, ünlü bir kişi olmak isteği.

*Resimde olduğu gibi herşeyde "en iyisi olmak" ilkesini benimsemesi.

*Gerçeklerin Faris için parçalanmışlığı, göreceliği.

*Kitapların kendisiyle, gerçek hayat arasında açtığı uçurumlar

*Toplumun, halkın, kendini değiştirmek isteyenleri dışlama, anlamama ve cezalandırma tutumu.

*Devrimlerin de halk gibi sistem gibi tek tip insan yaratma çabası.

*Bilginin, bilmenin, okumanın kişiyi yalnızlığa sürüklemesi.

*Ceylâ gibi yıkılan değerlerin yerine yenisini yerleştirememesi, nihilizmin, kendisini yıkıma götürmesi.

*Sorular, çözümsüzlükler ve düş kırıklıklarıyla sonuçta delireceğine inanması ve sıradan insanlar gibi yaşamaya karar vermesi.

*Hiç istemediği halde sanatıyla hayatı arasında büyük benzerliklerin olması. Üstelik her iki-

sinde de başarısız olması.

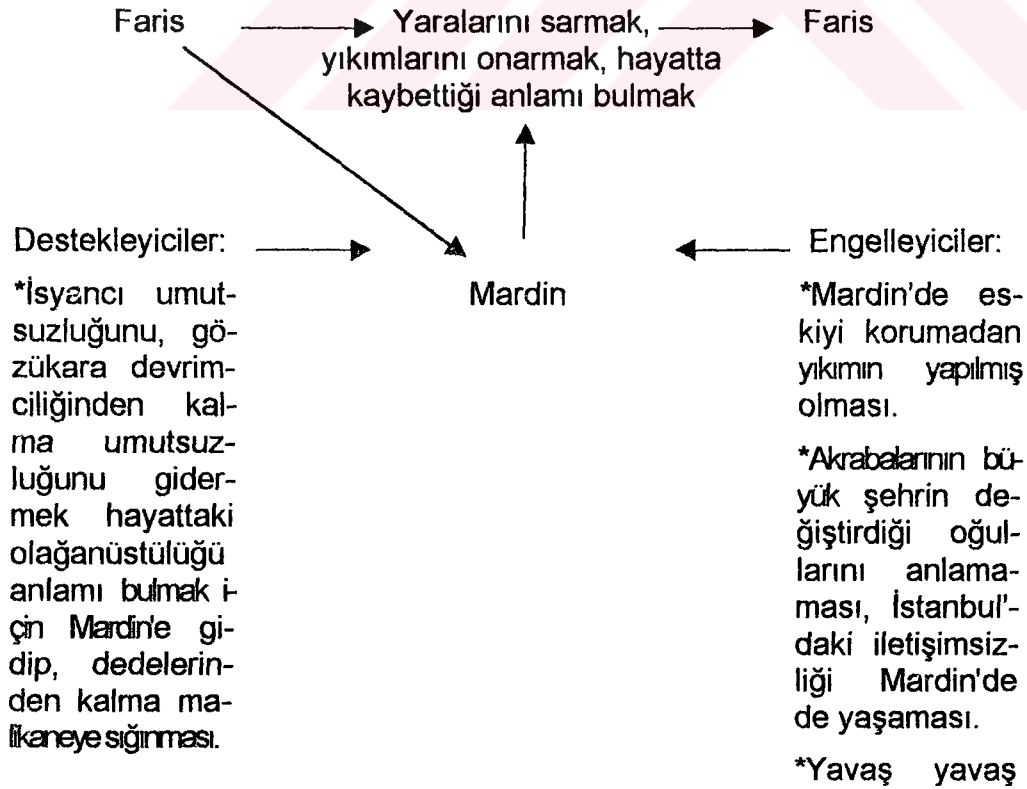
*Çok yönlü olmaya çalışırken dağınık, parçalanmış bir kişilik gösterdiğine inanması.

*Hayatın anlamını kaybetmesi.

Al: [Ö₁ → (Ö₂VN)]

VII. Kesit

Faris, "mutsuzluğuna sığınak aramak, yıkımlarını onarmak, yaralarını sarmak ve hayatta kaybettiği anlamı bulmak için" Mardin'e geri döner. Dedesinden kalma malikhâneye sığınır. Orada da aradıklarını bulamaz. Hep korktuğu şey başına gelir ve delirir. Dedesi Hacı Faris'in sandığından çıkan deriden Suret'in resmini yapmaya başladığı gün, ölür.



*Dedesinden kalma sandıkta bulunduğu, deriden Suret'in kendisi için, masumiyeti, suçsuzluğu, günaha bulanmamışlığı, yaşamın gizinin sembolü olması ve bu nedenle Suretin resmini yapmak istemesi.

*Gece gündüz hiç durmadan resim yapması ve şiir okuması.

*Mutluluğu geçmişte bulmaya çalışması, bunu malikhanenin her ayrıntısından çıkarmaya çalışması.

delirmeye başlaması.

*Ceylâ'nın yıllar önce namus davası yüzünden başı taşla ezilerek öldürülmüş, uzak akrabası Nesle Teyze'nin kızı olduğunu öğrenmesi.

*Annesinin soy-lu bir İstanbul'lu değil, bir Osmanlı ailesinin beslemesi olduğunu öğrenmesi.

*Malikhânede ailesinden delirmiş dört fer-din daha olduğunu hatırlaması.

*İstanbul'dan getirdiği ve Mar-din'de yaptığı bütün resimlerini yakması.

*Dedesinin sandığından çıkardığı deri Suret'in resmini yapmaya başladığı gün ölmesi.

Al:[Ö₁ —→(Ö₂VN)]

Faris'in Akademi'ye başladığı zamanki düşünceleriyle sonraki düşünceleri arasındaki çelişkileri semiotique caré üzerinde gösterebiliriz.

*Nesle Teyze'nin resmini yapmak

*Soyut resimler yapmak,

*Okumak

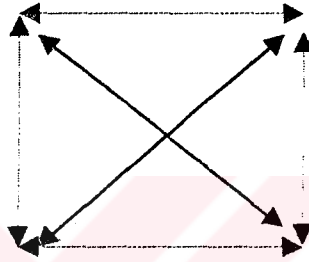
*Dünyayı ve kendini değiştirmek, dönüştürmek.

*Hayatı anlamak, sırlarını öğrenmek.

*Güzel Sanatlar Akademisine gitmek.

*İstanbul'a gelmek.

Ressam, solcu ve aydın olmak



*Halkın devrim şeklindeki değişimleri kabul lenmemesi.

*Toplumsal mutluluktan önce bireysel mutluluğun sağlanması gerektiğine inanması.

*Solcuların insan doğasına aykırı davranması

Ressam, solcu ve aydın olmayı istememek

Ressam, solcu ve aydın olmayı istemek

*Gerçek insan olmanın solcu bir aydın olmakla gerçekleşeceğine inanmak.

*Toplumun değiştir-menin dönüştürmenin mutluluğu için gerekli olduğuna inanmak.

*Sosyalist sistemin toplumsal kurtuluşu sağlayacağına inanmak.

*Çok fazla bilmenin okumanın hayatla insanın arasını açması ve insanı mutsuz etmesi.

Ressam, solcu ve aydın olamamak.

*Mardin'den hiç kurtulamaması.

*Resim sergisinin eleştir-menlerce başarılı bulunmaması.

*Ceylâ ile tanışması ve sol çevrelerin yaptığı yanlışlıkları anlaması.

*Ruhsal bunalım geçirmesi

*Hayatın anlamını kaybetmesi.

Kesitler	Kişiler	Zaman	Yer
1. Kesit	Faris	1971'li yıllar Hikâye Zamanı	İstanbul
2.3.4.5.6. Kesit	Ceylâ, Faris	" "	İstanbul, Ayaspa- şa, Faris'in bir çatı katındaki evi, Deniz kıyısında bir meyhane.
7. Kesit	Faris	" "	Mardin, Faris'in dedesinden kalma malikhâne.

Olayın Çözümlemesi

Yönlendirme

Faris'in hayatın anlamını araştırması.

Karmaşıklık

Faris'in elde ettiği kimliklerle, elde ettiği kimliği arasında yaşadığı çelişkiler.

Olay

*Faris'in iyi bir ressam, sosyalist ve aydın olmaya çalışması.

*İstanbul'da bu anlamda aradıklarını bulamaması.

*Hayatın anlamını yeniden bulmak için memleketi Mardin'e geri dönmesi, ailesinden kalma malikâneye yerleşmesi.

*Daha önce başlamış ruhsal bunalımlarını, Mardin'de de dindirememesi, delirmesi.

*Dedesinden kalma sandıkta bulunduğu deriden suretin resmini yapmaya çalıştığı gün ölüsünün bulunması.

Çözüm

Dünyayı değiştirmek, insan kimliğini değiştirmek için İstanbul'da yaşayan sosyalist, aydın sanatçı olmaya çalışan Faris, istediklerini elde edemeden, bütün değerlerini, doğrularını kaybeder. Akıl ve ruh sağlığını kaybetmiş bir şekilde ölür.

Sonuç

*İnsanın doğasına aykırı herşey, insan için de olsa, ona zarar verir.

*Yeni değerleri topluma ve kişiye taşımak için eskileri hepten yıkmak yerine, onları dönüştürerek işe başlamalı.

*Çok aydınlanmak, çok bilmek, bazen gerçeklerle, hayatla arayı açabilir.

*Geçiş süreci yaşanan toplumumuzda aydınlar kendi kişiliklerini bula-madan toplumu değiştirmeye çalışırken kişilik parçalanmasına uğraya-bilirler.

*Toplum değerlerine ters düşen yenilikler dışlanabilir.

- *Halk her zaman kendisi için yapıları taktir etmez
- *Solcu çevrelerin yaptığı hatalar yüzünden birçok insan harcanmıştır.
- *Sistemle, sistemi değış-tirenlerin metodları aynı olduğu sürece aralarında hiçbir fark olamaz. Geçmişte ikisi de tek tip insan yaratma çabasını göstermişlerdir.
- *Bireysel özgürlüğünü kazanmamış kişiler, toplumsal özgürlüğü, kurtuluşu sağlayamazlar.
- *Toplumumuz batılı olmaya çalışırken, kendi köklerine karşı bilinçsiz ve çözümsüz bir nihilizm yaşamaktadır. Bu da toplumun ve bireyin yıkımını getirmiştir.

Hikâyenin Kültür Yapısı

Suret Masalı'nda İstanbul ve Mardin ile ifadesini bulan iki kültür alanı ile karşılaşırız.

Önce Mardin'de sonra İstanbul'da yaşamış olan Faris ile Ceylâ iki kültür içinde de mutlu olamamış, yenilgiye uğramış tiplerdir.

(O gün ve ondan sonraki günler uzun uzadıya Mardin'i konuştular. Mezopotamya'yı. Oradan kedilerinde kalan resimleri... Ceylâ o yontu sessizliğini hiç bozmuyor. Sanki hayatta hiçbir şey, ama hiçbir şey konuşmaya değmezmiş gibi; ya da konuşmanın hiçbir şeyi çözemeyeceğine sonsuza dek inanmış gibi. s. 21)

Olan biteni anlatıyor Faris. İstanbul'a geldiğinden beri birçok şeyi anlatmakta güçlük çekiyor. Ağzı açık bir İstanbul hayranlığının yanı sıra, İstanbul'un insanlara bu denli ıstırap vermesini bir türlü anlamıyor. s. 33)

Ceylâ ile Faris'in konuşmaları İstanbul'un deniz kıyısındaki balıkçı lokantalarında, küçük kahvelerde geçer. Yazar bu mekânları, taşıdıkları kültür unsurlarıyla birlikte veriyor.

(Küçük ahşap bir meyhaneydi. Camlarında buğular, duvarlarında deniz kızları, masalarda yosun kokulu balıkçılar, havaya sinmiş deniz, tuzlu deniz... s. 32, 33)

(...Rumca şarkıların geçmişi diriltten ezgileri bile aynı duyarlılığı taşıyor şimdi... Kahredici şarkılar geliyordu bir yerlerden. Meyhaneye çingene şarkıcılar, çocuk yaşta kara tenli kemancılar giriyordu. Üzerinde kararmış parmaklar tıkırdıyordu darbukanın. Kulağının arkasında pörsümüş bir karanfil taşıyordu kemancı. s. 52)

Kahramanları hüznü bir türkü ile sabilleştiriliyor

("Bense bu gecenin anısına henüz kentleşmemiş bir köylülük yapacağım... Sana kalın sesimle bir türkü söyleyeceğim. "Karanfil muşta muşta aklım aldın bir vuruşta!" s. 40)

Faris açısından hikâyeyi şu şekilde denklik alanlarına ayırabiliriz;

1- Ceylâ ile tanışmasından önceki ve sonraki tavrı:

Mardin'den Kurtulma	Dünyayı anlamak, yorumlamak ve değiştirmek	Resim yapmak okumak
İstanbul'da yaşamak	Dünyayı anlamamak yorumlamamak, değiştirememek	Resim yapmak ve okumanın gerçeklerle Faris'in arasını açması

Solcu ve aydın olmak	Ceylâ ile tanışmadan önce
Solcu ve aydın olmanın zorluğu	Ceylâ ile tanıştıktan sonra

2- Mardin'e geri döndükten sonraki tavrı ve sonuç:

İstanbul	Hayattaki anlamı kaybetmek	Deri suretin resmini yapmak	Değişmek	= Delirmek
Mardin	Hayattaki anlamı bulmak	Resmi yapamamak	Değişememek	

Şimdi hikâyeyi bu bilgilerin ışığında baştan alalım. Faris İstanbul'un Ayaspaşa semtinde bir çatıkasında oturmaktadır. Güzel Sanatlar Akademisi'ne gitmektedir. Kahramanın içinde bulunduğu kültür alanı sol çevrelerdir. Faris İstanbul'dalarken bile Mardin'in etkisinden kurtulmaz.

Çocukluğu, büyük şehirleri Mardin'e taşıyan biraz da taklitçi memur sınıfı arasında geçmiştir.

(Halkevlerinde balolar düzenlenirdi... Tıp balosu, Hukukçular balosu, Yardımseverler Derneği geceleri... Grapon kağıtları, süslü karton şapkalar, konfetiler, bayraklar, maskeler... Yılbası geceleri Noel Babalar yapıldı, acemi taşralı... Biz böyle geceleri, maskeli, şapkalı balolarla yaşayan, konfetiler altında grapon kağıdından yapılma kukuletelerin altına saklanan, yılda birkaç kez Ankara'ya, İstanbul'a, İzmir'e giden, gidebilen, oralardan son moda giysilerle Mardin'e dönerek caka satan, evlerinin salonu için büyük kentlerden mobilya getirtebilen, mutlu azınlıktık... s. 45)

Yapılan törenler ve eğlence biçimleri bizi Cumhuriyetin ilk yıllarına taşıyor.

İstanbul'daki yaşantısıyla ilgili sadece ideolojik hesaplaşmayla karşılaşırız. Hikâyede Mardin'i anlattığı bölümlerde kültür unsurları yoğunlaştığını görüyoruz. İdeolojik hesaplaşmada solcu olmak için verilen çabalar ilkel ayin törenlerinde bir dervişin çektiği sıkıntılara benzetiliyor.

(... Bir çeşit ayin. Ahşu acı çekme ayinleri. İlkel toplulukların kutsal geleneği... Fraksiyon dergâhlarından çile çekerek, pirüpak melekler olarak devrime hazırlanıyoruz. s. 35)

Faris İstanbul'da resim çalışmalarında Mardin'den aldığı coğrafyayı yansıtır.

(... En güzel bozkır çiziyor. Kendi de bunun farkında. Ama korkuyor bundan. Bir bozkır ressamı olarak kalmaktan imasının hep güneş ve buğday rengiyle birlikte anılmasından ürüyor... Bozkıra dönmeyecekti bir daha. Kızıltepe'nin yalanlanmış düzlüklerini unutacaktı. Bozkır ıssızlığı ürkütüyordu onu... s. 20)

Faris resimlerde kültürel mirasını yansıtıyor. Sonradan akrabası Nesle Teyze'nin kızı olduğunu öğrendiği Ceylâ'nın fiziksel yapısını ise şöyle anlatıyor: *(... Sağ gözünün hemen altında, elmacık kemiğinin şakağına doğru yuvarladığı yerde küçük bir çıban vardı. (Şark çıbanı).....kemerli, uzun burnu yüzünü ikiye bölüyor sanki sağdan ve*

soldan ayrı ayrı baktığımızda aynı insanın yüzü değilmiş gibi geliyor insana. Kalın gür kaşları, uzun kirpikleriyle buluşuyor. (Bir kömür ocağı....) Çoğalıyor yüzü. Gözlerine kalın, koyu iki çizgi halinde Arap sürmesi çekiyor... s. 20)

Faris resimlerinde tarihi değerleri de işler. Camileri, kıraathaneleri dolaşır. Halk resimlerini, dinsel tasvirleri toplar. Minyatür çizer. Amacı çok sonraları fark ettiği *gelenekle bağı koparmamak*." düşüncesidir.

Faris'in yapmak istediği resimlerden biri de Nesle Teyze'nin resmidir.

(Nesle Teyze'yi hep mor bir resme yerleştirmeyi düşünüyor. İzbe kilerlerde, cigara dumanları arasında oturan, küfürlü konuşan mutsuz bir kadın olarak. Saldırganlığıyla gizlediği mutsuzluğu yüzünün çizgilerinden okunacak. Hep dolma saran, çorapları bileklerine kadar düşmüş bir kadın olarak mor bir resmin en تنها köşesine yerleştirmeyi düşünüyordu. s. 15,16)

Maddî kültür unsurları Faris'in Mardin'i Ceylâ'ya anlatmasıyla hikâyeye giriyor. Ailesine ait malikhânenin tasviri hikâyenin önemli bir bölümünü kapsıyor. Yazar ünlü Mardin mimarisini gözler önüne sererken Mardin'de yaşayan yaşamış olan, farklı toplulukları da anıyor.

(Gölgesi bol taş duvarlar yüzyılların tevekkülünü taşıyor... Asurlular, Ermeniler, Süryaniler, Kürtler, Araplar... Güneşin türküsünü ezbere bilen taşlar.

Serin eyvanların ağırbaşlı sularında dinlendirilen karpuzlar, soğutulan üzümler, erikler, bakır taslarda koyutulan ayranlar...)

(... Mardin'in güneydoğusunda, kalenin ovaya doğru süzüldüğü yerde kurulmuştu bu malikhâne.... İki uzun, geniş pencere ovaya bakıyor. (Fildişi bir kule gibiydi burası). İki pencerenin arasında yer alan ince, uzun yüzeyde alt alta dizilmiş ve adına "tâkâ" denilen oymalı içerlekler vardı. Eski pirinç şamdanlar yerleştirilmiş içlerine... Odanın iki kanatlı ağır

kapısında demir tokmaklar sallanıyor. Pencereilerin eteklerinde su dantelleri geziniyor, yüklükte yün yataklar, atlas yorganlar, s. 52-56).

(... Taş şekillere eski kanepeler, koltuklar atılır, solgun fenerler yakılır, taş peynirler, domatesler, acurlar dilinir, acılı ekşili mezeler hazırlanırdı. Fıtım ile kardeşi gelir; ut ve kanun çalarlar. Arapça eski hikâyeler anlatılır, ben her gece birinin dizinde uyuyakalırdım. Kulaklarımda bir ut, bir kanun, tuzlu çöllerin binbir gecesi, üzerimde bir hırka... s. 42)

Faris; Mardin'e İstanbul'dan hayata küsmüş, aradığını bulamamış, cinnetin eşiğinde dönerken, modernleşmenin, şehirleşmenin değiştirdiği Mardin'i görünce çok üzülür.

(Kayaların binlerce gözü zifiri bir gece gibi bakıyor. Issız bir güneşin aydınlattığı ovaya. Onurlu ve küskün bakıyor... Birer birer düşüyor geçmişimizin, yaşantımızın kaleleri güneş rengi evler yara alıyor. Birer birer anlamlarını, güzelliklerini, bütünlüklerini yitiriyorlar. Artık her manzarası bir çılgınlık Mardin'in... s. 53)

İstanbul'un Osmanlı dönemi kültür unsurlarının taşıyıcısı, Faris'in annesi Edibe Hanım'dır. Edibe Hanım, Mardin'e gelin gelmiş, Ahmet Nâzım adlı bir Osmanlı paşasının torunudur. Mardin'deki hayatta uyum gösteremediği için evliliği de mutsuzdur. Saatlerce odasına kapanıp, saatlerce radyodan "Saz Eserleri" dinlemektedir.

(Oysa Edibe Hanım'ın "Saz Eserleri" hep köksu taşır, hep kağıthane, Cihannüma'nın ışıklı denizlerini arar, arar. Oda kapıları nedense sert kapanır eski İstanbul'un yüzüne. s. 47)

Faris'in mutsuzluğu sadece İstanbul'da yaşadıklarından kaynaklanmaz. Çocukluğundan, ailesinden taşıdığı mutsuzlukları da vardır. Annesinin İstanbul'a olan özlemi, ailesinde kalıtsal ruh hastalıkları, kardeşinin kan kanserinden ölmüş olması ve annesi ile babasının mutsuz evliliği onun kişiliği üzerinde olumsuz etki yapmıştır.

Kardeşi ile geçirdiği mutlu günleri anlatırken masalarda sıkça karşımıza çıkan "kuyu"motifine gönderme yapar.

(Bizi en çok eğlendiren şey, başımızda biri dururken, kuyunun ağzına eğilip, aşağıya bağırmanızdı... Sanki o tehlikeli serüveni göze alıp, kuyunun dibine inmiş orada bir süre yaşamış ve oradan kendimize bakıyorduk... Biz de artık kuyudan hevesimizi almış olarak ısrarımızdan vazgeçerdik. Ne de olsa bir yasak tattırılmış olurdu bize.

Geceleri yatağımdan kendini kuyuya atarak canına kıymış insanları düşünürdüm... Mutsuz sevdalılar, deliler, namısı kirletilenler, kimsesiz çocuklar, çok zulüm görmüş beslemeler, cinnet getirenler...s. 43)

Murathan Mungan'ın diğer hikâyelerinde gördüğümüz olağanüstü durumlar ve şaşırtmalar *Suret Masalı*'nda da karşımıza çıkıyor.

Faris, Mardin'e ikinci kez dönüşünde, ailesinden kalma malikâneye sığınır. Dedesi Hacı Faris ölmüştür, ancak Faris resim yaparken, Hacı Faris, masal, hikâye ve efsanelerde gördüğümüz *Pir* şeklinde belirir ve onu izler.

(Hacı Faris kapının ağzında beliriyor, yerleri süpüren uzun mintanı, beyaz oyalı takkesi, tütün kokan avuçları ve kırılmış sakalıyla bütün kapıları tutuyor malikânesinin. Ardından sürekli bir nur gezdiriyor... s. 11)

Faris dedesinden kalma sandığın içini merak ederek sandığı açar. İçinden bir deri sûret çıkar. Deri sûretin resmini yapmaya kalkıştığı gün ölüsü bulunur.

(Zar saydamlığında, kahverengiye durmuş derinin incecik damarları çizilebiliyor. Rengi atmış, çizgileri solmuş, kırmızı bir ibrişimle dürülmüş olarak duruyor sandığın dibinde. Sandığın dibi, ibrişim düğümünün ucundan çözülüp ceviz zemine akan bir kan gölüydü. (Acem tütünü kokuyordu, kehribar sarısı...) ... Hiç saç çizilmemiş surete. Alnına düşen perçemleri çevreleyen incecik bir sırma dolama var yalnızca... s. 9)

Masal ve hikâyelerde gördüğümüz *sandık* motifi Faris'in hikâyesinde ölümüne neden oluyor.

Hikâyede Geçen Kültür Unsurları

Giyisi, aksesuarlar ve süslenme	Dinsel adlandırma	Yerel isimler	Masal ve halk hikâyesi
*Arap sürmesi *İbrişim saçak *Sırma *Beyaz mintan *Beyaz oyalı takke *Hızma *Dövme *Karton şapka *Maske	*Hacı Faris	*Ceylâ *Nesle Teyze *Fıtım	Sandık (bir sırrı taşıması) *Nurlu ihtiyar (Hacı Faris'in öldükten sonra başında bir nurla haleyle, malikhâne-de dolaşması). *Kuyu motifi *Deniz kızı *Binbir gece *Cihannüma *Fildişi kule

Özel günler	Mekân süsleri	Mardin'deki sinemalar
*Halkevleri balosu *Tıp balosu *Hukukçular balosu *Yardımseverler der-neği geceleri *Yılması *Maskeli balo	*Grapon kağıtları *Konfetiler *Kağıttan yapılan *Kukulata	*Lâle sineması *Park sineması

Okullar

*Dumlupınar İlkokulu

Mesken, barınak ve ev eşyası	Yiyecekler ve içecekler	Şehirler ve yer adları	Halk resmi
*Mardin'in geleneksel mimarisini yansıtan ev. Faris'in ailesinden kalma malikhâne. *Kiler *Ayvan *Avlu *Su fıskiyeli avlular *Su kuyusu *Tono *Abbara *Kemer *Sarnıç *Sofa *Sedir *Yüklük *Kaneviçe işli kırılent *Acem halıları *Bakır tas *Karpuz lamba *Pirinç şamdan *Atlas yorgan	*Dolma *Acem tütünü *Taş peynir *Rakı	*Mardin (Kızıltepe) *İstanbul (Ayazpaşa) *Mezopotamya *Ankara *İzmir Semt isimleri *Ayazpaşa *Kağıthane *Göksu *Çamlıca *Rumelihisarı *Haydarpaşa Mardin'deki yer isimleri *Süryani kilisesi *Kıraathâne *Vali Parkı *Emirgan Bahçesi	*Minyatür

Çiçekler	Tasavvuf terimleri	Hayvanlar	Kalıplaşmış sözler, deyimler
*Osmanlı Karanfili	*Dergâh *Çile *Ayin *Hırka	*Akrep *Güvercin	*Sudan bahane *Çile çekmek *...Fırın ekmek yemek *Hiç yoktan. *Zevkler ve renkler münakaşa edilemez. *Derdini açmak. *Ekmek parası. *Caka satmak

Topluluklar, halklar	Musik aletleri ve terimleri	Gelenek ve görenekler	Halk edebiyatı ürünleri
*Selçuklular *Asurlular *Ermeniler *Süryaniler *Kürtler *Araplar *Artuklular *Çingene şarkıcılar	*Ud *Darbuka *Kanun *"Saz Eserleri" (Rad- yoda müzik prog- ramı) *Neyzen *Kemancı *Rumca şarkı	*Namus uğru- na kadının öl- dürülmesi	*Türkü *Ağıt *"Karanfil muşta muşta, aklım aldın bir vuruşta" türküsü.



5.2. GENEL DEĞERLENDİRME

Murathan Mungan'ın incelemeye aldığımız son kitabı **Kaf Dağı'nın Önü** halk kültürü açısından ilk hikâye dışında özellik göstermiyor. Bu nedenle kitabı bütün olarak incelemeye almadık. Ancak kitabın ilk hikâyesi olan Suret Masalı'nı inceledik.

Klasik bir türe girmeyen Kaf Dağı'nın Önü için "metin" türü ile hikâye arasında kalmış bir kitap diyebiliriz.

Murathan Mungan metin türü hakkında şunları söylüyor. (*"Metin adı altında yazılan, daha çok üsluplarıyla öne çıkan bu yazıların başat özelliği, dokusundaki pus gereği bir tür belirsizlik, bir tür "muğlaklık, taşımaları; bütünsel bir yapıdan çok bağımsız "fragman" özelliğine sahip olmaları; bir yanıyla öyküye, bir yanıyla şiire benzedikleri halde ne öykü, ne şiir sayılmaları ve alışageldik okuma disiplinlerinin çerçevesiyle yaklaşıldığında kendilerini kolay kolay ele vermemeleriydi... Yeni bir kurmaca vaat ediyordu. Metin denen yazı türü. Bir öykü anlatma, ya da bir aksiyon kurma zorunluluğu yoktu. Klasik anlamıyla kompozisyon kurallarının dışındaydı. Baş-Orta-Son'u, Giriş-Gelişme-Sonuç'u yoktu. Ehil ellerden çıkan metin örneklerinde görüldüğü üzere kendi içinde bir bütünlüğü olsa da daha çok parçalanmış yazı parçaları izlenimi veriyordu..."*)¹

Günümüz postmodern yazarları gibi Mungan'da türleri birbirine karıştırmaktan kaçınmıyor. İşte Kaf Dağı'nın önü de "Parçalanmış Metinler"den oluşan bir hikâye kitabıdır. Murathan Mungan metin yazmakla ulaşmak istediği noktayı şöyle açıklıyor:

(*"... Yazdığım metinlerde kendi payıma önemsediğim şey, bir bakıma gömülü bir hikâye yaratmaktı... Metinlere biraz yakından bakıldığında, istendiğinde bildiğimiz anlamda düpedüz bir öykü olarak da*

¹ Murathan Mungan, *Murathan'95*, "Metin Yazmak", Metis Yay. Şubat 1996, s. 202.

yazılabilecek; ardışık bir zaman dizimi içine serpiştirilmiş olaylarla gelişen bir öykü olarak da kurulabilecek bir malzeme görülür..." s. 209)

Kaf Dağı'nın Önü'nde "döngüsel bir biçimde kendi üzerine kapanan katmanlarla ilerleyen, bu yanıyla da iç tutarlılık taşıyan bir öyküleme tekniği" ile karşılaşırız.

Kitap; *Suret Masalı*, *Gece Masalı*, *Kağıttan Kaplanlar Masalı* adlarını taşıyan üç büyük metinden veya hikâyeden oluşuyor. Bunlarda kendi aralarında farklı metinlere ayrılıyor. Sonra üçü birbirini tamamlıyor. en sonda ise *Kin Payı* adını taşıyan ama sonuçlanmayan daha çok bir romanın ilk sayfalarına benzeyen bir metinle *Kaf Dağı'nın Önü* bitiyor.

Kahramanlar da kitap boyunca birbirine dönüşüyor. "Kağıttan Kaplanlar Masalı" ilk iki hikâyeyi de kapsıyor. onlarla kendi içinde göndermeler yaparak ilişki kuruyor.

Kağıttan Kaplanlar Masalı'nda adları belirtilmeyen iki yazardan bahsediliyor. Biri ölmüştür, diğeri onun yarım kalmış dosyasını yayıma hazırlamak istemektedir. Dosyanın üzerinde de "Kaf Dağı'nın Önü" yazılıdır. Dosyadaki kitap "elimizdeki kitap mıdır?" kuşkusuna kapılıyor. Bir sonuca da varamıyoruz. Yazar bilerek şuuruları karartıyor.

İlk hikâye "Suret Masalı", "Kağıttan Kaplanlar Masalı"ndaki "Ofel Mektupları"ndaki yazarın yazdığı hikâyeye benzerlikler gösteriyor. İlk hikâyedeki kadın yazar Ceyla'nın yazarlık hayatı tekrar gündeme geliyor.

Kitabın ikinci büyük hikayesi Gece Masalı ise son hikayedeki *Piyaniste Ateş Ediniz* hikayesiyle benzerlik gösteriyor. Gece Masalı'ndaki Emin, kitabın sonunda Kin Payı'nda tekrar karşımıza çıkıyor.

Kitabın bütününde ise, gençken dünyayı kurtarmak niyeti taşıyan "Solcu" tiplerin getiremedikleri ile, gençlikleriyle, düşünce ve eylemleriyle hesaplaşmalarını görüyoruz. Bu tiplerin artık inandıkları bir sistem yoktur. Sosyalizmi getirememişlerdir. Artık sosyalist de değillerdir. Ne doğulu ne de batılı olabilmişlerdir. İnandıkları bir değer kalmamıştır. Yazarlık ile

ressamlık gibi güzel sanatlarla avunmaktadırlar. Çoğu onu da becerememiştir. Herkes kendi umutsuzluğuna, yalnızlığına gömülmüştür.

Kendileri Kaf Dağı'nın Önü'nde, kurmak istedikleri dünya ise Kaf Dağı'nın arkasında kalmıştır.

Yazar şu satırlarda düşüncelerini itiraf ediyor:

(...Sosyal ölüm. İşte kurtuluş reçetesi! Huzurlu ve onursuz. Onaylamaların kolaycı rahatlığında yaşayıp gitmek.

Oysa biz bunu mu istiyorduk? Herkesin birbirini kurumlaşmış bir sevgiyle sevmesini, beğenmesini mi? Her haksızlığın, her yanlışlığın bir yazgı gibi yaşanmasını mı? Öyleyse niçin okuduk bunca şeyi? Biz, daha kendimizi bile aydınlatmamışken? Bunca umutsuzuğa, bu yenikliğe bunca intihara, ölüme, yıkıma değer miydi?

Değiştirmeye, dönüştürmeye çalıştığımız dünya bizi teslim aldı sonunda. Bütün silahlarıyla teslim aldı... s.)

Suret Masalı'nda Faris içine düştüğü boşluğu gidermek için çocuğunu geçirdiği, kültürel, psikolojik bağlarını hiç koparmadığı Mardin'e geri döner. Ailesinden kalma malikhaneye sığınır ve hep resim yapar. Dedesinin sandığındaki deriden suretin resmini yapmaya kalkışınca delirerek ölür.²

Bütün bunlar anı üslubuyla anlatılıyor. İyice dikkat ettiğimizde ise Murathan Mungan'ın çocukluk, gençlik ve günümüz yaşantısından büyük izlerle karşılaşyoruz. Yazar kitabında içini döküyor, kendisi ve dostları ve kuşağıyla hesaplaşıyor.

Ortaya koyduğu kapalı dil, şuurları karartma çabası, eşsüremsel zaman, kurgu, büyük çelişkiler ve sonuçsuz sonlarla postmodernizmin kapılarını tekrar çalıyor.

İşte Kaf Dağı'nın Önü, "Parçalanmış Metinler"den oluşan bir kitaptır. Kitap ilk bakışta üç büyük metinden oluşuyor. Her metin kendi

içinde hikâyeye yakın bir bütünlük taşıyor. Ancak hikâyelerde tam bir "olay örgüsü" kurulmuyor. Çoğunlukta yazarın anlatıcının içmologları şeklinde geliyor.³ Sonra üç metin veya hikâyede diyebiliriz, birbirini tamamlıyor. Kitap ise yarım kalmış bir metinle son buluyor.

Kitabın son hikâyesi olan (*...Kağıttan Kaplanlar Masalı, kitabın sonuna yerleştirilmiş bir lokomotif gibi geri dönüp kendi içeriği içinde, o ilk iki hikâyeyi de bir biçimde yeniden katediyor; onlarla ilgili açık ya da gizli göndermeler kuruyor...*)⁴

² Murathan Mungan; *Kaf Dağı'nın Önü*, Suret Masalı, s. 12.

³ İçmonolog; yazarın veya anlatıcının içinden geçenleri yazarak oluşturduğu teknik.

⁴ Murathan Mungan, *Murathan 95*, "Metin Yazmak", Metis Yayınları, Şubat 1996, s. 201.

SONUÇ

Murathan Mungan'ın on yedi hikâyesi üzerinde uyguladığımız bu çalışmada amacımız her hikâyede işlenen kültürel yapıyı belirginleştirmek, işlenen kültür unsurlarının, ne şekilde, ne amaçla ele alındığını ortaya koymaktır.

Bir edebî metni tam olarak yorumlayabilmek için onu, şekil ve içerik açısından bir bütün olarak görmek gerektiği düşüncesinden hareket ettik. Çalışmamızın metotlu ve özgün bir yolda yürümesini hedeflerken, Greimos Göstergebilim metodunu her hikâyenin yapısal özelliğini ortaya çıkarmak için uyguladık. Hikâyeler genellikle metotla uyum göstermekle birlikte, bazı hikâyelerin sonuç açısından, açık uçluluk¹ göstermesi nedeniyle ayrışım² ve bağlaşım³ durumlarında olay ve kahramanlara göre değiştiğini tespit ettik.

Yapısal açıdan incelediğimiz bu on yedi hikâyenin aynı özellikler gösterdiğini, olay kurgusunun ileri, sonra geri ve tekrar ileri sapımlarla⁴ sağlandığını tespit ederken, bilinçakışı tekniğinin kullanıldığı, her hikâyenin olay açısından olmasa bile konu açısından ayrışım sonucunda ortaklık taşıdığını gördük.

Yine yapısal açıdan Mungan'ın hikâyelerinde Türk dünyasının doğu ve batı dünyasının, halk hikâyesi, efsane, masal, özellikle Binbir Gece Masalları'nın "masal içinde masal" tekniğini günümüz anlatım biçimleriyle birleştirdiğini belirlerken, günümüz modern postmodern yazarların da onayladığı eklektik bir yapıyı başarıyla uyguladığını belirledik.

Teknik açıdan modern bir hikâye içerisinde, doğu ve batı dünyasından aldığı bir masalı, hikâyeyi veya efsaneyi yerleştirerek mesajını, mesajlarını veya mesajsızlığını vermeye çalışan Murathan

¹ Açık uçluluk: Sonucun değişik yorumlara açık olması.

² Ayrışım: Kahramanın istenilen sona ulaşmaması. Yani; öznenin nesneyi elde edememesi.

³ Bağlaşım: Kahramanın istenilen sonuca ulaşması yani; öznenin nesneyi elde etmesi.

⁴ Sapım: Zamanda ve olayda ileri (sapım) veya geri (sapım)ye gitmek.

Mungan'ın zengin bir kültür dokusuyla hikâyelerini oluşturduğuna şahit olduk. Fonksiyonel olan kültür unsurları olayda veya konuda değişimi sağlarken, mekân, kişi, yer ve durum tasvirlerinde kullanılan unsurlar birer süs, dekor görevini üstleniyorlar.

Son İstanbul adlı hikâye kitabı; *Dört Kişilik Bahçe* ve *Ç.Ç* isimlerini taşıyan iki büyük hikâyeden oluşuyor. İstanbul şehir kültürünü inceleyen bu iki hikâyeden ilki, İstanbul'un Osmanlı değerleriyle oluşmuş kültürünü, ikincisi ise günümüz İstanbul'unda marjinal bir grup olan eşcinsellerin kültürünü işlerken aynı zamanda İstanbul'da yaşamış olan Rum, Ermeni Roman gibi topluluklara da değinir. Mungan bütün bu farklı kültürleri Osmanlı kültürü ve günümüz İstanbul kültürü içinde değerlendirerek verir. Her iki hikâyede de ana tema "kimlik bunalımı", "kültür bunalımı"dır. Dört kişilik Bahçe'de Osmanlı terbiyesinin içinden gelen kahramanlar, günümüz İstanbul'unun değerleri ile eski İstanbul'un değerleri arasında seçim yapamamanın mutsuzluğunu yaşarlar. Eskiden yana olan kahramanlar da yeniden yana olan kahramanlar da mutsuz olduklarını tespit ettik.

Cenk Hikâyeleri ise birbirinden farklı olarak altı hikâyeden oluşmaktadır. Bu hikâyeler barındırdıkları kültürel unsurlar, hikâyelerin yazılış tekniği, işlenen konular açısından Mungan'ın diğer kitaplarında da gördüğümüz organik bir bütünlük de taşıyorlar.

Cenk hikâyelerinin bütün kahramanları gelenek ve göreneklere karşı çıkan, gelenek ve göreneklerin belirlediği kişilikleriyle mücadele halinde olan kahramanlardır ve "cenk"ten yenik çıkıyorlar. Cenk hikâyeleri genel olarak bize ait olan gelenek ve göreneklerle, feodal bağlarla kişinin verdiği mücadeleyi anlatırken, dostluk-düşmanlık, sevgi-nefret, güzellik-çirkinlik, iyi-kötü, birey-toplum gibi kavramları evrensel boyutta sorgulamayı amaçlıyor. Mungan, yüklendiği kültürel mirası hikâyelerine çerçeve ederek aslında insanlar arasındaki temel çatışmaları anlatmayı hedefliyor.

Şahmeran'ın Bacakları'nda, **Binbir Gece Masalları**, **Camasbnâme**'nden aldığı *Şah-ı Meran* ve *Cihanşah* masallarını ve bu masalların Anadolu'da yaşayan biçimlerini "insanoğlu ihanete yatkındır" temini ön plana çıkarak işlediğini belirlerken kitabının diğer dört hikâyesinde zaman ve mekân açısından masal dünyasından biraz daha uzaklaştığını gördük.

Ökkeş ile Cengaver, *Kasım ile Nâsır*, *Ensar ile Civan*, *Binalî ile Temir* adlı dört hikâyenin coğrafyası Türkiye'dir. Doğu, Güney-Doğu ve Doğu Akdeniz bölgelerinin zengin halk kültürü; efsaneleri, hikâyeleri, gelenek ve görenekleri kitabın kültür dokusunu genişletiyor.

Kitabın son hikâyesi *Yılan ve Geyiğe Dair*'de, yılan ve geyik gibi masal, hikâye ve mitolojide önemli fonksiyonu olan iki hayvan, iki kahramanı sembolize ederken, hikâyenin mekânı gerçeklik kazanıyor ve hikâye Ankara'da yaşanan eşcinsel bir aşkı işliyor.

Kırk Oda'da Mungan'ın doğu dünyasından uzaklaştığını batı dünyasının masallarını, mesajlarına çerçeve seçtiğini ve çoğu evrenselleşmiş masalları kara mizaha dönüştürdüğünü belirledik. **Grimm Masal Külliyyatı**'ndan aldığı *Pamuk Prenses*, *Külkedisi*, *Uyuyan Güzel* gibi masalları, günümüze taşıyarak konu ve olaylarını pastiş⁵ ve parodinin⁶ imkanlarıyla değiştiriyor. Yazar masal kahramanlarını arketip halinden çıkarıyor, felsefe yapabilen çok boyutlu kahramanlara dönüştürürken de insanların masal dünyasında kurdukları değerleri altüst ediyor. Zamanın değerlere getirdiği bakışı düştükleri gülünç aynı zamanda hazin sonlarını vurguluyor.

Aynı kitabın diğer bir hikâyesi *Aşkın Gözyaşları* ya da *Rapunzel ile Avare*'de ise varoş kültürünün ve halk hikâyesi motiflerimizin yoğunlaştığı yine travesti, aykırı bir aşkı işliyor.

⁵ Pastiş: Yanıltma veya yeme amacıyla bir tarzın taklit edilmesi.

⁶ Parodi: Ciddi bir eserin konusunun veya anlatı tekniğinin gülünç biçimde değiştirilmesiyle ortaya konan hicivli taklit eser.

Lâl Masallar olay, konu ve teknik bakımından halk hikâyesi geleneğimizin günümüz yazım tekniği ile birleştirilmesinden oluşan üç büyük hikâyedir. *Âzer ile Yadiğâr*, **Murathan ile Selvihan** ya da *Bir Billur Köşk Masalı*, **Kerem ile Aslı**, **Erçişli Emrah ile Selvihan**, **Tahir ile Zühre** gibi halk hikâyelerine benzer. Kahramanlar sözlü gelenekten, yazılı geleneğe taşınırken, modern metin kahramanlarının işlenmiş, derinleşmiş, karakter olmuş özellikleriyle karşımıza çıkıyorlar.

Kitabın üçüncü hikâyesi *Ulak ile Sadrazam* Osmanlı tarihinden, Fatih dönemini, Fatih'in hastalığını, taht kavgalarını saray entrinalarını anlatan uzun bir hikâyedir. Aynı zamanda yazarı tarih anlayışını da bu hikâye ile açıklıyor. Yazara göre tarih mutlaka bir anlatıcının seçimine göre dile gelir. Anlatıcı ise bulunduğu konuma göre hareket eder.

İncelemeye aldığımız son kitap **Kaf Dağının Önü**, bütünüyle, gençken dünyayı kurtarmak niyeti taşıyan kahramanların geriye dönerek düşünce ve eylemleriyle hesaplaşan aydınların bunalımını anlatıyor. İncelemeye aldığımız ilk bölümde yani *Suret Masalı*, Mardin ve İstanbul'u içine alan iki kültür alanını yansıtıyor. Mardin'in geleneksel dokusu ise hikâyenin kültür yapısını zenginleştiriyor.

Böylece Murathan Mungan'ın yukarıda adı geçen beş kitabında da; Türk-Osmanlı kültürünü, eski Anadolu kültürlerini, Mezopotamya kültürünü, eski Yunan ve doğu-batı kültürünü günümüz Türkiye'sinin köy ve kent kültürüyle birleştirerek, geniş bir yelpazede işlediğini gördük.

Ancak eski kültürlerden, geleneksel biçimlerden hareket eden Murathan Mungan'ın bütün bu kültürel değerlerini anlatmak istediklerine bir çerçeve bir dekor, zengin bir malzeme olarak seçtiğini de fark ettik. Mungan, aslında geçmişten günümüze insanın çıkmazlarını anlatmaya çalışırken, bu kültürel malzemeyi temel izleklerini⁷ belirlemek amacıyla kullanıyor. Yerel ve otantik olandan hareket ederek; dostluk-düşmanlık, zaman eski-yeni, ihanet-bağlılık, aşk-sevgi-nefret, güzel-çirkin, anlam-

⁷ İzlek: Konu, tema.

anlamsızlık, iyi-kötü, baba-oğul, alt sınıf-üst sınıf, doğu-batı, inanç-inançsızlık, umut-umutsuzluk, gerçek-hayal, eşcinsel olma-olmama, güçlü-zayıf, geleneklere göre yaşamak-geleneklere karşı çıkmak, birey-toplum, bilgi-bilgisizlik, kural-kuralsızlık, hayat-ölüm gibi bütün zamanların karşıt kavramlarını "cenk" alanına dönüştürüyor. Masallardan, hikâyelerden efsane ve mitolojilerden seçtiği konu, olay, zaman ve kahramanları günümüzün bakış açısıyla felsefe düzleminde yeniden şekillendirirken pek de umutlu olmayan bir tutum sergiliyor. Kişisel arayışlarını günümüz insanının her alandaki kimlik bunalımıyla birleştiriyor.

Murathan Mungan incelediğimiz bütün hikâyelerini mutsuz sonla bitirirken modern yazım teknikleri ile birlikte halk anlatı geleneğimizde var olan varyant ve rivayetlerden destek olarak "açık uçlu metinler" oluşturuyor.

Mungan oyuna, yer değiştirmeye, allegoriye kısacası ironiye baş vururken, sanatın her alanındaki bütün türleri melezleştiriyor. İntihalle (yapıt hırsızlığı) ile bütün stillerin yeniden sunuluşuna olanak tanıyor. Yüksek ve alt kültürü karıştırarak geçmişi taklit etmeyen ama onu şimdiki zamana katan yeni eserler oluşturuyor. Ortaya koyduğu şiirsel fakat kapalı dil, şuuruları karartma, bulandırma çabası ve zamana eşsüremsel bakışı ile postmodern bir tavır sergiliyor.

Temelde tarih, zaman, ideolojiler, sistemler, din ve toplum tarafından kısıtlanmış insanın trajedisini yazmaya çalışırken Mungan'ın bütün hikâyelerinde, parodi, pastiş kısacası "kara mizah" yöntemleriyle var olan bütün değerlere, geleneklere ve göreneklere karşı çıktığını bunların mutlu olmaya çalışan insan karşısında engel olarak gördüğünü, ancak çözüm yolları da üretmediğini de fark ettik.

Herşeye rağmen kültürel değerleri, çok umutlu olmasa da, başarıyla işleyen Mungan'ın verimini; Mardin gibi bu alanda zengin bir ilde yaşamış olmasına, yaptığı araştırmalara ve sanatçı mizacına bağlayabiliriz.

Erzurum-1999

Hülya ÇEVİRME



BİBLİYOGRAFYA

KİTAPLAR

- Adair Gilberd, Postmodernci Kapıyı İki Kez Çalar, Çev: Nazım Diktaş, İletişim Yay., s. 7-42, s.s. 152.
- Akbar, Ahmed; Postmodernizm ve İslâm, Çev: Osman Deniztekin, Cep Yay., İstanbul 1993.
- Alangu, Tahir; Billur Köşk Masalları Afa Yay, İstanbul 1961, s.7,
- Bali, Muhan; Ercişli Emrah ile Selvihan Hikâyesi Baryantlarının Teşbiti ve Halk Hikayeciliği Bakımından Önemi, Ankara 1973, s.130 s.s. 302.
- Batur, Enis; "Yazının Ucu", Yapı Kredi Yay., İstanbul 1993, s. 180.
- Baudrillard, Jean In The Shodow of Silent Majorities (Sessiz Yığınların Gölgesinde Ya Da Toplumsalın Sonu), Çev: Oğuz Adanır, Ayrıntı Yay., İstanbul, 1991, s. 5-13.
- Boratav, Naili Pertev, Halk Hikâyeleri ve Halk Hikâyeciliği, Adam Yay., İstanbul, Ekim 1989, s. 16
- Burgin, Richard; Jorge Luis Borges ile Söyleşiler, Çev: Alber Sabuncoğlu, Mitos Yay., İstanbul, Nisan 1994.
- Büyük Larousse Sözlük ve Ansiklopedisi, Milliyet Gazetesi Yay., C. 21, s. 10451.
- Büyük Larousse Sözlük ve Ansiklopedisi, Milliyet Yay., İstanbul 1986, Cilt: 20, s. 10347.
- Büyük Larousse Sözlük ve Ansiklopedisi, Milliyet Yay., İstanbul, 1986, C. 24, s. 2553.
- Challege, Felicien; Dinler Tarihi, Çev: Semih Tiryakioğlu, Varlık Yay, İst. 1960, s.116, s.s.228

- Ergin, Muharrem; Oğuz Kağan Destanı, 1000 Temel Eser, İst. 1970, s.2, s.s. 39
- Erhat, Ezra; Mitoloji Sözlüğü, Remzi Kitapevi, İst. 1993, s.25, s.s.335
- Eyüboğlu, Zeki İsmet; Tanrı Yaratan Toprak Anadolu, Der Yay, İst. 1990, 113, 275 s.s.330
- Gökyay, Şaik Orhan; Dede Korkut Hikâyeleri, Kültür Bakanlığı Yay., S. 207, s.s. 247.
- Greimas, A. Julien; Du Sens, Essais Sémiotiques, s. 136-138.
- Grimm Kardeşler; Grimm Masalları I – II, Çev; Tanju Anapa, Epsilon Yay, İst. 1997, s.s.149 – 152,
- Gülensoy, Tuncer; Türk Halk Edebiyatı, s.s. 124.
- Gürtunca, Faruk Mehmet; Peygamberler Tarihi, Sağlam Kitabevi, İstanbul, 1977, s. 34.
- Güzelşen, Rifat Mehmet; Göstergebilim'in ABC'si, Simavi Yay., ABC Dizisi: 8, İstanbul, 1992, s. 10-16.
- Haller, Agnes Feha France; Postmodern Politik Durum, Çev: Şükrü Argın, Osman Akınhay, Öteki Yayınevi, Ankara 1993, s. 196-200, s.s. 228.
- Jameson Fredrick, On The Cultural Logic of Late Capitalism, Postmodernism (Postmodernizm Ya Da Geç Kapitalizm Mantığı), Çev: Nuri Plümer, Yapı Kredi Yay., İstanbul, 1994, s. 53-93.
- Kalafat, Yaşar; Doğu Anadolu'da, Eski Türk İnançlarının İzleri, Atatürk Kültür Merkezi Yay, Ank. 1995, s.52, s.s.195,
- Karadağ, Raif; Binbir Gece Masalları, Basan ve yayan Ak Kitabevi, İstanbul 1961, s.540
- Köksal, Hasan; Battalnâmelerde Tip ve Motif Yapısı, Milli Folklor Araştırmaları:59, Ank.1984, s.151, s.s.211
- Kunoş, İgnâcz; Anadolu Halk Edebiyatı, Yeni Basımı, İstanbul, 1928, s. 63.

- Lyotard, François Jean; The Postmodern Condition (Postmodern Durum), Çev: Ahmet Çiğdem, Ara Yayıncılık, Temmuz 1990, s. 19-22, s.s. 130.
- Moran, Berna; Edebiyat Kurumları ve Eleştiri, Cem Yayınevi, İstanbul, s. 169-176, s.s. 314.
- Moran, Berna; Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 3, İletişim Yay., İstanbul 1954, s. 55-56, s.s. 138.
- Mungan, Murathan; Paranın Cinleri, Metis Yay., İstanbul, 1996, s. 8-9, ss. 95.
- Murathan 95, Metis Yay., İstanbul, 1996, s. 395.
- Murathan 95, Metis Yay., s. 1-3, s.s. 533.
- Necmi, Zeka; Postmodernizm, Kıyı Yay., İstanbul 1990, s. 25, s.s. 116.
- Ocak, Ahmet; İslam – Türk İnanışlarında Hızır yahut Hızır – İlyas kültü, Kültür Araştırmaları Enst, Ank.1990, s.54, s.s. 256
- Ocak, Yaşar Ahmet; Türk Folklorunda Kesik Baş, Türk Kültür Araştırmaları Yay, s.11, s.s.130,
- Olgun, Osman; Camasbnâme, Yayınlanmamış Lisans Tezi, Atatürk Üniv, Fen Edebiyat Fak, Erzurum, 1979, s.150
- Ögel, Bahattin; Türk Mitolojisi, Türk Tarih Kurumu Yay, Ank. 1971, s.65
- Rıfat, Mehmet; Dilbilim ve Göstergebilimin Çağdaş Kurumları, Düzlem Yay., Ocak 1990, s. 38-106.
- Sarraute, Nathalie; Yönelişler, Çev: Mukerrem Akdeniz Bilgi Yayınevi, Şubat 1967, Giriş kısmından.
- Sever, Erol; Yezidilik ve Yezidilerin Kökeni, Berfin Yay, İst. 1993, s.17, 54-57, s.s.159
- Seyidoğlu, Bilge; Mitoloji Üzerine Araştırmalar, Metinler ve Tahliller, Erzurum, 1989, s. 218.
- Seyyidoğlu, Bilge - Orhan Yavuz; Güçlükten Kolaylığa, Kederden Sevince (El – Ferec Ba'de –Ş-Şidde) Kültür Bakanlığı Yay, Halk Edebiyatı Dizisi; 35, Ank. 1990,

Sontag, Susan; "Borges'le Konuşuyor", Çev: Yavuz Baydar, Çerçeve Yay.,
Haziran 1989, s. 16.

Suveren, Gültokin; Binbir Gece Masalları, Altın Masallar, İstanbul, 1969.

Tezcan, Mahmut; Kültürel Antropoloji, Kültür Bakanlığı Yay, Ank.1997,
s.86, s.s.232,

Vladimir Propp; Masalların Yapısı ve İncelenmesi, Çev: Hüseyin Gümüş,
KTB Yay., Sevinç Matbaası, Ankara 1987, s. 35-102.

Yücel, Tahsin; Yapısalcılık, Ada Yay., İstanbul, 1982, s. 87, s.s. 161.

Yücel, Tahsin; Anlatı Yerlemleri, Yapı Kredi Yay, İst. 1993, s.63, s.s.196

Yüksel, Ayşegül; Yapısalcılık ve Bir Uygulama, Melih Cevdet Anday
Tiyatrosu, Yazko, İstanbul, 1981, s. 38-48, s.s. 214.

DERGİLER

- Akten, Sevim; Yeni Hayat, Yeni Kitap, Yeni Roman adlı yayınlanmamış makalesinden, Atatürk Üniv. Fen-Edeb. Fak. Fransız dili ve Edeb. Öğretim Üyesi.
- Baudrillard, Jean; "On Nihilism", On the Beach: 6, 1984.
"Bugünkü Dünyada Dilbilim ve Bize Düşen Görevler", Dil Dergisi, Doğan Aksan Özel Sayısı, Sayı: 16, Şubat 1994, s. 34, 38-125.
- Doltaş, Dilek; Edebiyatta Postmodernizm, Kitaplık Dergisi, Yapı Kredi Yay., Aralık 1995, s. 5.
- Ecevit, Yıldız; "Orhan Pamuk Romanından Ana Bileşenler", Varlık, Nisan 1996, Sayı 1063, s. 47.
- Ercan, Enver; "Önay Sözer İle Postmodern Üzerine", Varlık, Aralık 1992, Sayı: 1053, s. 6-10.
- "Orhan Pamuk'la Söyleşi", Varlık, Şubat 1995, Sayı: 1149, s. 37.
- Erişti, Ahmet Bülent; "Bir Anlatıcı Olarak Borges", Kitaplık, Mart-Nisan 1997, S. 26, s. 54.
- Göktürk, Akşit, Nebile Dilekçigil, Berk Oya; "Bir Seminerin Ardından; Yenilikçi Akım Sonrası", Çağdaş Eleştiri, Mayıs 1995, s. 6.
- Gürsel, Nedim; "Dilbilim ve Gösterge Kuramı", Türk Dili, Sayı: 320, Mayıs 1978, s.381-382.
- "Gerçek Anlayışına Modernizm-Postmoder-

- nizm ilişkisi Açısından Bir Bakış", Varlık, Ocak 1995, Sayı: 1048, s. 26.
- Hassan, Ihab, "Bugün Postmodern", Çev: Gülriz Ergöz, Varlık, Aralık 1992, Sayı: 1053, s. 6-10.
- Hayssen, Andreas; "Postmodernin Haritasını Yapmak", Çev: Mehmet Küçük, Modernite Versus Postmodernite, Vadi Yay., Ankara, 1994, s. 108-109.
- Jeanniere Abel; "Modernite Netir?" Etudes, Kasım 1990, s. 499-508.
- Julia Kristeva; "Yazının Siyaseti", Kitaplık, Yapı Kredi Yay., Mart-Nisan 1997, Sayı: 26, s. 6.
- Kahraman, Hasan Bülent; "Moderninden Postmoderne Bir Tanımsızlık Alanı: Akıl", Varlık, Eylül 1995, Sayı 1056, s. 4-6.
- Kellner, Douglas; "Toplumsal Teori Olarak Postmodernizm; Bazı Meydan Okumalar ve Sorunlar", Çev: Mehmet Küçük, Modernite Versus Postmodernite, Vadi Yay., Ankara 1994, s. 256-277.
- Menteşe, Batum Olcay; "Post-Modernizm: Gerçek-Dışılığın Gerçeği Yada Biçimsizliğin Düzeni", Frankfoni, An. 1995, s. 267-269.
- Mungan, Murathan; "Taziye Tüm Yaşamı Bir Ölünün Başında Anlatma Oyunudur", Milliyet Sanat, 15 Şubat 1994, Sayı 90, s. 11.
- "Work In Progress", Kitaplık Dergisi, Yapı Kredi Yay., 10 Ocak-Şubat 1995, s. 38.
 - "Milliyetçilik Travesti Bir Kavram", Expres Dergisi, İstanbul, Kasım 1994, Sayı: 44, s. 13.
 - "Üç Ölüm" Videosinema Dergisi, Mart, 1985, Sayı 9, s. 7.
 - "Yaşam, Ölüm ve Kum Saati", Nokta Dergisi, 6-12, Ağustos, s. 15.
 - "Tutkulu Sevgilerin Murathanı", Elele Dergisi, Eylül 1990, S. 9, s. 8.
 - "Hedef Kitle Belirleyebileceğimiz Tek Yazarlık Türü Reklam Yazarlığıdır", Vizyon Dergisi, Ağustos 1994, Sayı 49, s. 11.
 - "Aşk, Ölüm Güzellik Üçgeni", Cumhuriyet

Gazetesi, 19 Kasım 1986.

- "Geçtiğimiz Bahçeler", Gösteri, Eylül, Ekim 1955, Sayı 142, s. 12.
- Herkes Masalını Bile Getirir, Tan, Düşün Yazın Seçkisi, Aralık 1983, Sayı 13, s. 6.
- Edebiyatın Gökyüzünü İstiyorum, Negatif Dergisi, Aralık 1994, Sayı 2, s. 10.

Pamuk, Orhan;

Milliyet Gazetesi, 15.1.1995, s. 18.

Ryan, Michael;

"Postmodern Siyaset", Çev: Mehmet Küçük, Modernite Versus Postmodernite, Vadi Yay., Ankara 1994, s. 298-314.

Özer, Sema;

"Modernite Bir Ufuk Arayışı", Varlık, Soruşturma, Aralık, 1992, Sayı 1053, s. 15.

Soykiran, Naci Ömer;

"Türk Postmodernizmi", Felsefe Dünyası, Ekim 1993, Sayı: 9, s. 35.

Tzveton, Todorov;

"Jakobson; Özerk ve Somut Bir Yazınbilim Yatarıcısı", Yazın Kuramı, Çev: Mehmet Rifat - Sema Rifat, Kitaplık Ocak-Nisan 1996, Sayı 19-20, s. 124-125.

Unat-Abadan, Nermin;

"Sosyal Bilimlerde Yeni Gelişmeler", Modernizm ve Postmodernizm, Toplum ve Bilim, Kış/Bahar 1990, No: 48/49, s. 12.

Waldemio-Januszcza;

"Modern Olmak Ne Demek?", Çev: Alp Tümertekin, Yapı Kredi Yay., Kitaplık, Ocak-Şubat 1997.

Welsch Wolfane;

"Modern Sanatın Ruhundan Postmodern Felsefenin Doğuşu", Çev: Ayça Sabuncuoğlu, Varlık, Kasım 1992, Sayı: 1022, s. 4.

Yaşın, Mehmet;

"Geleneğin (ve kendinin) İzini Sürmek", Adam Sanvalt Dergisi, Nisan 1995, Sayı 113, s. 37.

İNDEKS

Abdülhak Şinasi 57, 64

Adana 267, 269

Adem ile Havva 127, 140, 146, 210, 255, 260

Ahmet Hamdi 57, 64

Aksu, Sezen 85, 89

Almanya 34, 54

Amasya 328, 330

Amerika 25, 55, 78, 89, 129

Grimm Masal Külliyyatı 273, 366

Ankara 34, 207, 211, 262

Arzu ile Kamber 268, 271, 331, 367

Asaf Halet 57, 64

Asya 118, 328

Aşkın Gözyaşları yada Rapunzel ile Avare 262, 366, 267

Avrupa 328, 330

Ayazpaşa 265, 270

Aydınlık 262, 268, 351, 358

Âzer ile Yedigâr 296, 307, 331

Bağlarbaşı 79, 85

Başkasının Hayatı 34, 35

Bayrampaşa 39, 46, 59

Beethoven 85, 89

Benveniste, Emile 3
 Beyberbeyi 54, 63, 89
 Beyoğlu 53, 63, 82, 89
 Beyrüt 141
 Billur Köşk Masalları 284
 Billür Köşk 284, 330
 Binali ile Temir 181, 187, 366
 Binbir Gece Masalları 122, 123, 134, 135, 215, 364, 366
 Bir Garip Orhan Veli 32, 35
 Bocacio 5
 Boratav, Pertev Naili 292
 Boudrillard, Jean 20, 21
 Camasbnâme 123,130,131, 135,216, 365
 Camasbname 127
 Candillac 1
 Cassier, Ernest 1
 Ceneviz 80, 89
 Cenk Hikâyeleri 94, 206
 Ç.Ç 65, 71, 75, 76, 91, 366
 Çankaya 262, 268
 Çin Seddi 131, 140
 Dağınık Yatak 34, 35
 Dede Korkut 188, 185, 288, 314
 Dede Korkut Hikâleri 17, 30, 175

Dekameron'un Grameri 5
 Denize Bakan Ağaç 65, 68, 82
 Diderot 1
 Doğu Akdeniz 148
 Doğu Anadolu 125, 215
 Dört Kişilik Bahçe 31, 91, 365
 Du Sens, Essais Semeiotiques 17
 Emirgan 39, 83
 Ensar ile Civan 194, 204, 367
 Ercişli Emrah ile Selvihan Hikâyesi 284
 Erçişli Emrah ve Selvihan Hikayesi 284, 313, 330
 Erenköy 89, 163
 Erzurum 201
 Essais de Sémiotique Poétique 7
 Fatih 80, 82, 89
 Ferec Ba'de ş-Şidde 123
 Ferhad ile Şirin 268, 271, 294, 331
 Fiedler, Leslie 24
 Folkner 311
 Frankfurt 25
 Fransa 6
 Fur Elise 85, 89
 Geyikler, Lanetler 31, 75, 172, 217
 Gılgamış Destanı 128,131

Greimas, Julien Algirdas 5, 7, 13, 14, 16

Grimm Masalları 226, 271, 273, 365

Gül ile Alışır Hikâyesi 292

Güneydoğu Bölgesi 125, 216

Güven Park 206, 207, 211

Habermas 20, 21

Halit Ziya 54, 64

Hasan ile Hüseyin 167, 180

Hassan, İhab 85, 88, 89

Hızır-İlyas 131, 135

Horasan 141

Hız. Ali 165, 170, 174, 180

Hız. Lût 211, 214

Hız. Muhammed 170, 175, 180

Hız. Süleyman 96, 141

İstanbul 30, 49, 330, 355, 348, 358,

İtalya 31

İzmir 353, 358

Jakobsen, Romen 5

Jameson, Fredrick 20, 21

Joyce 31

Kaf Dağının Önü 34, 92, 333, 365, 367

Kafka 311

Kağıttan Kaplanlar Masalı 361

Karabaş, Seyfi 17

Kars 201

Kasım ile Nâsır 31, 215, 366

Kayseri 320, 330

Kerbela 174, 180

Kerem ile Aslı 169, 268, 292, 331, 367

Kırk Oda 34, 35, 219, 273, 366

Kırmızı Başlıklı Kız 233

Kin Payı 361

Konya 320, 322, 330

Köksal, Neriman 82, 85

Koroğlu 188, 193

Kudüs 141

Kum Saati 33, 35

Külkedisi 233, 238, 273

Lâl Masallar 34, 35, 277, 330, 367

La Mode En 1830 5

Lahur Nevâhisinde Bir Mahal 66

Lambet 1

Leibniz 1

Leyla ile Mecnun 268, 271, 331

Locke 1

Lorca 30

Ludwigshafen 34

Lyotard François Jean 20, 21, 26, 309

Mahler 87, 89

Mahmut ile Yezida 31, 35, 217

Maltepe 330, 360

Mardin 30, 92, 93, 334, 358

Maupassant 7

Meryem Ana 86, 88, 257, 260

Metal 33, 35

Mezopotamya 200, 267, 351, 358, 365

Mezopotamya Üçlemesi 31, 35, 172

Mırıldandıklarım 33, 35

Muaviye 174, 180

Murathan ile Selvihan yada Bir Billur Köşk Masalı 277, 284, 367

Musa 129, 140

Nietzsche 23

Orta Doğu 218, 324

Osmanlıya Dair Hikâyat 33, 35, 92

Ökkeş ile Cengâver 142, 215, 366

Pamuk Prenses 225, 273

Paranın Cinleri 36, 61

Paris 6, 25

Pavese 30

Peirce, Sanders Charles 1

Piombino 30

Piyaniste Ateş Ediniz 361

Propp Vladimir 4, 12, 14

Sahtiyani 33, 35

Samson ve Dalila 154

Sapir, Edward 2

Sarıyer 53, 63, 89

Saussure de Ferdinand 1, 12, 25

Schumann 85, 89

Sémiotique Dictionnaire Raisonné de la Théorie du Langage 6

Sémiotique Narrative et Textuelle 7

Sémiotique Structural, Recherche de Metodhe 6

Seyfölmölük 133

Son İstanbul 34, 52, 92, 365

Stelyanos Hrisopulus Gemisi 229, 237

Strauss, Levi Claude 6

Suret Masalı 334, 351, 362

Şahmeranın Bacaklır 95, 125, 215, 366

Şam 141

Taziye 31, 35, 217

Ievrat 129, 140

Tevrat 154

Todorov Tavcton 5

Tophane 82, 89

Trubetskay Nikolay 2

Tutinâme 123

Türkiye 30, 92, 216, 291, 367

Ubria 31

Ulak ile Sadramaz 33, 320, 366

Uyuyan Güzel 233, 255, 273

Üç Bilenceler Masalının Göstergebilimsel Çözümlemesi 17

Üsküdar 79, 82, 89, 330

Yaz Geçer 33, 35

Yaz Sinemaları 35

Yedi Cucesi Olmayan Pamuk Prenses, 220, 225, 366

Yılan ve Geyiçe Dair 205, 213, 215, 366

Yüzyıllık Uyuyan Güzel 350, 361

Zamanımızın Bir Kùlkedisi 238, 248

Zùlkarneyn 141

TABLÖLAR

Tablo: 1

[illegible]

ÖZGEÇMİŞ

1968 yılında Erzurum'un Tekman ilçesi Çevirme köyünde doğdum. İlk, orta ve lise eğitimimi Erzurum'da tamamladıktan sonra 1985 yılında Atatürk Üniversitesi Eğitim Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü'ne girdim. 1989'da yine aynı üniversitede Halkbilim üzerine master çalışmasına başlarken aynı zamanda Samsun'da edebiyat öğretmenliği yaptım. 1991 yılında eğitim nedeniyle Erzurum'a döndüm. Doktora çalışmalarına başlarken yine Erzurum İmam Hatip Lisesi'nde edebiyat öğretmenliği yaptım. 1995 yılında Ağrı Eğitim Fakültesi'ne araştırma görevlisi olarak atandım. Halen Ağrı'da aynı görevde yaşamımı sürdürmekteyim.

Hülya ÇEVİRME