



T.C.
NECMETTİN ERBAKAN ÜNİVERSİTESİ
EĞİTİM BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ



Türkçe ve Sosyal Bilimler Eğitimi Anabilim Dalı
Türk Dili ve Edebiyatı Eğitimi Bilim Dalı

Yüksek Lisans Tezi

**POSTMODERNİZM BAĞLAMINDA NİYAZİ ZORLU’NUN ESERLERİNDE
TOPLUMSALLIK VE EĞİTİM**

Gizemnur ÇETİN
ORCID: 0000-0001-6200-5059

Danışman
Dr. Öğr. Üyesi Gülsün KOÇER
ORCID: 0000-0003-2689-2599

Konya –2023

ÖNSÖZ

1. Paylaşım Savaşı sonrası tüm dünyayı etkisi altına alan postmodern sanat yapısı gereği kaotik, çok sesli ve karmaşıktır. Postmodern sanatçılar belli bir sanat anlayışı etrafında toplanmış değildir. Özellikle edebiyatın ana unsuru olan yansıtma prensibi postmodern anlatıda tamamen terk edilmiştir. Bu sebeple yüzyıllarca edebiyatın en önemli işlevleri arasında sayılan didaktik amaç da ortadan kaybolmuştur. Bu durumda postmodern sanatın toplumsal işlevi olup olmadığı meselesi tartışılmaya devam etmektedir.

Çalışmada Niyazi Zorlu'nun eserleri ekseninde postmodern anlatının toplumsal işlevi ve eğitime katkısı tartışılmıştır.

Çalışmanın amacı Niyazi Zorlu'nun eserleri ekseninde postmodern metinlerin toplumsal işlevini ortaya koymak ve bu tarz metinleri didaktik ve ideolojik yönelimlerini merkeze alarak incelemek bu sayede söz konusu metinlerin teknik yönleri dışında da ele alınıp incelenmesinin yolunu açmaktır.

Çalışma gerekli literatür araştırması yapıldıktan sonra; giriş, alan yazın, yöntem, bulgular, sonuç ve öneriler olmak üzere beş bölüm olarak düzenlenmiştir.

Giriş bölümünde çalışmanın problem durumu, amacı, yöntemi, sınırlılıkları, varsayımlar ve çalışmaya kaynaklık eden temel kavramların tanımlarına yer verilmiştir.

Alan Yazın bölümünde ise postmodern edebiyatın kapsamı ve tarihi hakkında bilgi verilmiştir.

Üçüncü bölümde çalışma hazırlanırken kullanılan yöntem anlatılmıştır.

Bulgular bölümünde; romanlar teknik özellikleri açısından incelendikten sonra söz konusu eserler içerdikleri toplumsallık ve eğitim unsurları açısından değerlendirilmiştir.

Sonuç ve öneriler kısmında yapılan çalışmada ulaşılan sonuçlar anlatılmış ve bu sonuçların ışığında özellikle gençlere yönelik popüler eserlerin yazılması ve denetlenmesiyle ilgili öneriler sunulmuştur.

Beni postmodern edebiyatla tanıştıran, bu zorlu süreçte engin bilgileri ve tecrübesi ile bana destek olan çok kıymetli danışmanım Doktor Öğretim Üyesi Gülsün KOÇER'e, çalışma sürecinde sorularımı samimiyetle yanıtlayan ve ufkumu açan kıymetli yazar Niyazi ZORLU'ya teşekkürü borç bilirim.

Gizemnur ÇETİN

Haziran 2023

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ.....	ii
İÇİNDEKİLER	iii
TEZ ÇALIŞMASI ORJİNALLİK RAPORU	v
BİLİMSEL ETİK BEYANNAMESİ.....	vi
ÖZET	vii
ABSTRACT	vii
1. GİRİŞ	1
1.1.Problem Durumu	2
1.2.Araştırmanın Amacı	2
1.3.Araştırmanın Önemi	3
1.4. Varsayımlar	3
1.5. Sınırlılıklar	3
1.6.Tanımlar	3
2. ALAN YAZIN.....	8
3. YÖNTEM.....	10
3.1. Araştırmanın Modeli	10
3.2.Araştırmanın Evreni ve Örneklemi	10
3.3.Veritoplama Teknikleri	11
3.4.Verilerin Toplanması.....	11
3.5. Verilerin Çözümlemesi.....	11
4.BULGULAR.....	12
4.1.Niyazi Zorlu'nun Hayatı ve Sanatı	13
4.2. Niyazi Zorlu'nun Eserleri	15
4.2.1.Şehiriçi Öyküleri.....	15
4.2.2.Hergele Âşıklar.....	16
4.2.3. Âdem.....	17
4.2.4. En Güzel Unutulan	17

4.3. Eserlerde Teknik Özellikler	17
4.3.1. Gerçeklik	17
4.3.2. Dil	23
4.3.3. Bakış Açısı ve Anlatıcı	24
4.3.4. Üstkurmaca	28
4.3.5. Karakterizasyon	34
4.3.6. Mekân: Şehir ve Kenar Mahalle	35
4.3.7. Zaman	36
4.3.8. Metinlerarasılık	37
4.4. İçerik Özellikleri	41
4.4.1. Toplumsallık	41
4.4.2. Eğitim	74
5. TARTIŞMA, SONUÇ VE ÖNERİLER	83
KAYNAKLAR	86
EKLER	90

TEZ ÇALIŞMASI ORJİNALLİK RAPORU

Postmodernizm Bağlamında Niyazi Zorlu'nun Eserlerinde Toplumsallık ve Eğitim başlıklı tez çalışmamın toplam 98 sayfalık kısmına ilişkin 22/06/2023 tarihinde tez danışmanım tarafından **Turnitin** adlı intihal tespit programından aşağıda belirtilen filtrelemeler uygulanarak alınmış olan orijinallik raporuna göre, tezimin benzerlik oranı %2 olarak belirlenmiştir.

Uygulanan filtrelemeler:

1. Tez çalışması orijinallik raporu sayfası hariç
2. Bilimsel etik beyannamesi sayfası hariç
3. Önsöz hariç
4. İçindekiler hariç
5. Simgeler ve kısaltmalar hariç
6. Kaynaklar hariç
7. Alıntılar dahil
8. 7 kelimedenden daha az örtüşme içeren metin kısımları hariç

Necmettin Erbakan Üniversitesi Tez Çalışması Orijinallik Raporu Uygulama Esaslarını inceledim ve tez çalışmamın, bu uygulama esaslarında belirtilen azami benzerlik oranının (%30) altında olduğunu ve intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim.

23/06/2023

Gizemnur ÇETİN

Dr. Öğretim Üyesi Gülsün KOÇER

BİLİMSEL ETİK BEYANNAMESİ

Bu tezin tamamının kendi çalışmam olduğunu, planlanmasından yazımına kadar tüm aşamalarında bilimsel etiğe ve akademik kurallara özenle riayet edildiğini, tez içindeki bütün bilgilerin etik davranış ve akademik kurallar çerçevesinde elde edilerek sunulduğunu, ayrıca tez hazırlama kurallarına uygun olarak hazırlanan bu çalışmada başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda bilimsel kurallara uygun olarak atıf yapıldığını ve bu kaynakların kaynaklar listesine eklendiğini beyan ederim.

23/06/2023

Gizemnur Çetin

ÖZET

Necmettin Erbakan Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü
Türkçe ve Sosyal Bilimler Eğitimi Anabilim Dalı
Türk Dili Ve Edebiyatı Eğitimi Bilim Dalı

Yüksek Lisans Tezi

POSTMODERNİZM BAĞLAMINDA NİYAZİ ZORLU’NUN ESERLERİNDE TOPLUMSALLIK VE EĞİTİM

Gizemnur ÇETİN

Çalışmada Niyazi Zorlu’nun Hergele Âşıklar ve Şehiriçi Öyküleri isimli eserleri üzerinden postmodern edebiyatın imkânları sınanacaktır. Postmodern edebiyat kuramının biçimi önceleyen yapısına karşılık içerik konusu üzerinde yeterince durulmamıştır. Söylenilecek her şeyin söylendiği, yeni yazarlara söyleyecek bir şey kalmadığı düşüncesi; gerçeğin temsili sorunsalı gibi konular yazarları toplumsal meselelerden gittikçe daha çok uzaklaştırmıştır. Salt biçimsel kaygı peşinden koşulan yeni eserlerde içerik, fantastik ve polisiye unsurlar veya bireysel dertler üzerinden ilerlemektedir.

Seneler boyu toplumsal meseleleri ele alan yazarlar eleştirilmiş, edebi yetkinlikleri sorgulanmıştır. Anlatacak derdi olan yazarlar bazen estetik kaygıları unutarak edebiyatın toplumsal misyonunu öne çıkarmışlardır. Seneler süren birikimi arkasına alarak biçimsel mükemmelliği yakalamayı başaran postmodern edebiyat ise yaslandığı postmodern felsefe gereği toplumsalın izini sürmez. Postmodernizm kuramı, toplumsalın sonunun geldiğini dile getirmektedir. Bir tarafta bazı kuramcılar toplumsalın sonunun geldiğinden bahsederken öte yandan toplumsal sorunlar çığ gibi büyümeye devam etmekte ve insanlar bireysel hayatlarında toplumsal sorunların ortaya çıkardığı bedelleri ödemektedir. Toplumun afaziye uğratılmış, ses çıkaramayan halini onun artık yalnızca bir kitle olduğu gerçeği ile açıklayan Baudrillard’a karşılık bizce bireylerin bir araya gelme yetilerini kaybetmiş olmaları onları toplum olmamaktan alıkoymaz. Şayet aynı şartlarda yaşayan ve o şartların ortaya çıkardığı durumlardan aynı şekilde etkilenen geniş halk kitleleri toplumu oluşturur. Toplumun sonunun geldiğini iddia etmek yapacak bir şey kalmadığı düşüncesini yaygınlaştırarak toplumu edilgenliğe sürükler. Edilgenlik var olmamak anlamına gelmez.

Edebiyatta her zaman toplumsal konulardan bahsetmenin eserin edebî değerinden alıp götüreceği yargısı vardır. Postmodern edebiyat kuramının açtığı biçimsel çığır edebiyatın imkânlarını genişletmektedir. Ancak postmodern edebiyatın zihinlerde oluşturduğu algı sebebiyle içerik açısından kısırlaşmalara mahal verilmektedir.

Hergele Âşıklar ve Şehiriçi Öyküleri teknik olarak postmodern metnin bütün özelliklerini göstermenin yanında belirgin bir ideolojik altyapıya da sahiptir. Kentin varoşlarına sığınmış alt sınıf insanların yaşama uğraşlarına odaklanan eserler sistemdeki çürümeyi ve insanın çaresizliğini açıkça ortaya koyar. Bu sebeple metin toplumsallık bağlamında değerlendirilmeye son derece uygundur. Eğitim meselesi ise metinlerdeki temel konular arasında yer almaz. Formel eğitimin alt sınıf çocuklar için içinde bulundukları çaresizlik sarmalının bir parçası olmaktan ileri gidemediği görülür. Toplumun içinde gerçekleşen informal eğitim ise itaatin, suçun ve yılgınlığın aktarılmasından ibarettir.

Anahtar Kelimeler: Postmodern edebiyat, eğitim, toplumsallık

ABSTRACT

Necmettin Erbakan University, Graduate School of Educational Sciences Department of
Turkish and Social Sciences Education Program

Master Thesis

SOCIALITY AND EDUCATION IN NİYAZİ ZORLU'S WORKS IN THE CONTEXT OF POSTMODERNISM

Gizemnur ÇETİN

In this study, the possibilities of postmodern literature will be tested through Niyazi Zorlu's works named Scoundrel Lovers and Urban Stories. Despite the form prioritizing structure of postmodern literary theory, the subject of content has not been sufficiently emphasized. The idea that everything that can be said has been said, that there is nothing left to be said to new writers; Issues such as the problematic of the representation of reality have distanced writers more and more from social issues. The content of the new works, in which only formal concern is pursued, proceeds through fantastic and detective elements or individual troubles.

Writers who have dealt with social issues for years have been criticized and their literary competencies have been questioned. Writers who have troubles to tell sometimes forget about aesthetic concerns and emphasize the social mission of literature.

Postmodern literature, which has succeeded in capturing formal perfection by taking years of accumulation behind it, does not follow the social traces due to the postmodern philosophy on which it is based. Postmodernism theory expresses the end of the social. On the one hand, while some theorists talk about the end of the social, on the other hand, social problems continue to grow like an avalanche and people pay the price of social problems in their individual lives. Contrary to Baudrillard, who explains the aphasic state of society with the fact that it is now only a mass, the fact that individuals have lost their ability to come together does not prevent them from being a society. If large masses of people living in the same conditions and affected by the situations created by those conditions in the same way constitute the society. Claiming that the end of society has come, spreads the idea that there is nothing left to do, and drives the society into passivity. Passivity does not mean non-existence.

In literature, there is always a judgment that talking about social issues will take away the literary value of the work. The formal breakthrough opened by postmodern literary theory expands the possibilities of literature. However, due to the perception created in the minds of postmodern literature, sterilizations are allowed in terms of content.

In addition to showing all the features of the postmodern text technically, the analyzed works also have a clear ideological background. The works focusing on the living struggles of the lower class people who took refuge in the suburbs of the city clearly reveal the corruption in the system and the helplessness of people. For this reason, the text is very suitable to be evaluated in the context of sociality. The issue of education is not among the main topics in the texts. It is seen that formal education cannot go beyond being a part of the spiral of helplessness for lower-class children. The informal education that takes place in the society consists of the transmission of obedience, guilt and intimidation.

Keywords: Postmodern literature, education, sociality

1. GİRİŞ

Her yaştan okuyucuya ulaşabilmesi sebebiyle gerek gençlerin gerekse yetişkinlerin eğitiminde edebî eserlerin önemli bir yeri vardır. Bu sebeple edebî eserlerde eğitimin hangi amaçlar doğrultusunda ve ne boyutta işlendiğinin incelenmesi, edebî eserin okuyucusuna verdiği mesajların metnin imkânları dâhilinde tahlil edilmesi gerekir.

Son dönemde edebiyat-eğitim ilişkisi üzerine pek çok akademik çalışma yapılmıştır. Bu çalışmaların önemli bir kısmı seçilen yazarların eserlerinde yer alan eğitim unsurlarının değerlendirilmesinden ibarettir. Bu çalışmalarda incelenen eserler çoğunlukla didaktik amaçlarla yazılmış oldukları için gerek formel gerekse informal eğitim hakkında pek çok veri sağlamaktadır. Postmodern edebiyata geldiğimizde durum bunun tam tersidir. Doğası gereği postmodern eserlerin çoğu eğitim unsurları açısından incelenmeye müsait değildir.

Söylenecek hiçbir şeyin kalmadığını, dille ancak gerçeği çarpıtarak aktarım yapılabildiğini, gösterenler dünyasının bir simülasyondan ibaret olduğunu, toplumun sonunun geldiğini iddia eden bir kuramdan doğan edebiyat da elbette eğitim konusunu göz ardı edecektir.

Sadece eğitim değil toplumsal konular da aynı nedenlerle postmodern edebiyatın uzağında tutulmuştur. Postmodern seçkin eserler bireyciliğe yönelirken bireyin yaşantısını ve karakterini şekillendiren toplumsal dinamikler eserlere yansıtılmamıştır. Postmodern edebiyatın karakterleri birer sonuçtan, çıktıdan ibarettir. Nedensellik ve girdiler kurmacanın içinde yer almaz.

Postmodern kuramın köksüzlüğü de bu durumda etkili olmuştur. Kendinden önce gelenlerin reddi konumundaki postmodern, kendisini herhangi bir geleneğe bağlı görmez. Kuramın köksüz yapısı eserlere karakterlerin köksüzlüğü olarak yansımıştır. Meta-anlatıların güçlü kahramanlarının yerini anti-kahramanlar almıştır.

Biçimselliği öne çıkarmalarının yanında postmodernist yazarlar içerik unsuru olarak fantastik, polisiye, pop-art, tarihin yeniden dönüştürülmesi gibi konulara yönelirler. Bu unsurlar popülist yazarlar tarafından sıkça kullanılan içerik unsurlarıdır. Elitist yazarlar ise çoğunlukla bireysel sorunlara eğilirler. Burada söz konusu edilmeyen ise toplumsal sorunlardır.

Son dönem edebiyatına hâkim olan ve dolayısıyla güncel edebiyatta önemli bir yeri olan postmodernizmin eğitim konusunu ne derecede önemseyip kendine konu edindiği, üzerinde düşünülmesi gereken bir konudur.

Postmodern düşüncenin ortaya çıktığı koşullar ve doğası gereği bireysel yönelimler ile

koşutluk göstermesi sebebiyle akımın edebiyattaki yansımaları da toplumsal konulardan uzak, temelde bir şey anlatma amacı gütmüyormuş gibi gözükken eserlerin yazılmasına sebep olmuştur. Çalışmada daha çok bireyci konularda eserlerin verildiği postmodern edebiyat akımında toplumsallığın ve eğitim konusunun ne boyutlarda yer bulduğu incelenmiştir.

1.1.Problem Durumu

Çalışmada Niyazi Zorlu'nun eserlerinde eğitim meselelerinin yanında diğer toplumsal konulara da hangi boyutlarda yer verilmiş olduğu incelenecektir.

Çalışmanın üzerinde durduğu sorular: Toplumsal konular postmodern eserlere yansımış mıdır? Postmodern eserlere toplumsal konular yansımışsa bu ne ölçüde olmuştur? Postmodern eserler eğitim konusu ile ilgilenebilir mi?Şeklinde sıralanabilir.

Kanaatimizce bir edebî eser ne kadar bireysel olursa olsun içinde doğduğu toplumun organik bir parçası olmaya devam eder. Bu sebeple her edebî eserin toplumsal bir yönü vardır. Çalışmada bu yön ele alınırken eğitim unsurlarına nasıl ve ne kadar yer verildiği de incelenecektir.

1.2.Araştırmanın Amacı

Araştırmanın amacı Niyazi Zorlu'nun eserleri ekseninde postmodern edebiyatın toplumsal konulara ve eğitime yaklaşımını tespit etmektir. Postmodernizm akımıyla birlikte edebiyatta toplumsallıktan bireyselliğe doğru bir yönelim görülmüştür. Postmodern edebiyat klasik eserlerin aksine bir şeyler anlatma derdinde değildir, eserlerin konusu da genel olarak edebiyatın kendisi ve yaratım süreci üzerinedir. Toplumsal konularda yaşanan kopuş sebebiyle edebiyatın çevrede yaşanan olaylara kayıtsız kalmaya başladığı görülmektedir.

İnsanlığı anlamsızlığa, susuşa sürükleyen şey temelde postmodernizmi doğuran çaresizlik ve anlamsızlık duygusudur. Postmodernizm insanlığın kanlı tarihinden doğmuş bir düşünce ve yaşayış biçimidir. Kitle susmayı ve görmezden gelmeyi öğrenmiştir. Baudrillard'ın tabiri ile(Baudrillard, 2019, s. 12) kitleleler her türlü anlamı emerek ortadan kaldırırlar.Baudrillard,kitlelerin ideal hegomanyanın şiddetinden çekindiklerini söyler. (Baudrillard, 2019, s. 18). Bu sebeple içi boşaltılmış anlam, temelde hiçbir şey söyleme derdinde olmayan bir yazın kültürünün doğmasına sebep olmuştur. Edebî eserleri onu oluşturan ortamı göz ardı ederek incelemeye çalışmak kanaatimizce eksik bir edebî değerlendirmenin ortaya çıkmasına neden olacaktır. Bu toplumsallığı ve anlamı tamamen göz ardı etmiş görünen postmodernizm için de geçerlidir. Çalışmada Niyazi Zorlu'nun eserleri

kendi doğalarından sapmadan kendi imkânları dâhilinde toplumsallık ve toplumsallığın önemli bir ayağını oluşturan eğitim açısından değerdendirilmeye çalışılacaktır.

1.3.Araştırmanın Önemi

Postmodern edebiyatın biçimi önceleyen yapısı gereği postmodern eserler üzerinde yapılan mevcut çalışmalarda daha çok eserlerin biçim özellikleri üzerinde durulmuştur. Bu da önemli bir konu olan eğitimin postmodern eserlere ne ölçüde yansıdığı konusunda alan yazınında önemli bir boşluk oluşmasına sebep olmuştur. Çalışma güncel postmodern eserlerde eğitim ve diğer toplumsal konuların da postmodernizmin kendi doğası ve teknik unsurları içerisinde nasıl işlendiğini gösterebilmek için planlanmıştır.

Unutulmamalıdır ki postmodernizm sadece bir sanat akımı değildir, temelde insan ve toplum yapısını da derinden etkiler o kadar ki yeni bir insan ve toplum yaratır. Postmodern eserlerin toplumsallık ve eğitim açısından incelenmesi postmodern birey ve toplumu anlamak için de son derece önemlidir.Bu sebeple çalışmada postmodern dünyada bireyin gelişimini de ortaya koymak da amaçlanmıştır. Daha önce bu alanda bir çalışma yapılmadığından araştırma sonradan yapılacak çalışmalar için bir örnek oluşturacaktır.

1.4. Varsayımlar

Postmodern bir yazar olan Niyazi Zorlu'nun, eserlerinde topluma dair gözlem ve tespitlerinin olduğu varsayılmıştır.

Sanatçının eserlerinde doğrudan ya da dolaylı olarak eğitimle ilgili meselelere yer verdiği varsayılmıştır.

Söz konusu gözlem ve tespitlerin modern ötesi dinamiklerle tekrar şekillenen toplumu anlamak ve özellikle informel eğitim unsurlarını ortaya koymak açısından değerdeli ipuçları içerdiği varsayılmıştır.

1.5. Sınırlılıklar

Çalışma Niyazi Zorlu'nun, Hergele Âşıklar (2003) ve Şehiriçi Öyküleri (1998) isimli iki eseriyle sınırlandırılmıştır.

1.6.Tanımlar

Edebiyat:İnsanın anlama ve anlatma ihtiyacından doğan edebiyat, pek çok farklı türü kapsayan bir sanattır bu sebeple araştırmacılar birbirinden farklı edebiyat tanımları

yapmışlardır. Aytaç, edebiyatı şöyle tanımlar: “Edebiyat, malzemesi dil, kaynağı yaşantılar ve hayal gücü olan bir sanat dalıdır.”(Aytaç, 1999, s. 11). Çetişli’ye göre; bütün sanat dalları gibi edebiyat da, insanın kimliğini belirleyen güzellik duygusu ve heyecanın sonucu olarak dille yarattığı bir sanat; sun’i bir güzelliştir (Çetişli, 2016, s. 18).

Eagleton, edebiyatı tanımlarken dil kavramı üzerinde önemle durmaktadır. Edebiyat, sıradan dili dönüştürüp yoğunlaştırarak günlük konuşmadan sistematik olarak saptırır (Eagleton, 2014, s. 17).

Menteşe’ye göre(Menteşe, 2008, s. 50), edebiyat kavramını tanımlamak için edebiyatın her türünü kapsayacak bir tanım bulmak zordur. Hangi tanım yapılırsa yapılsın o tanımın sınırlarını zorlayacak eserler yazılacaktır.

Görüldüğü üzere tanımların çoğu dil, hayal ve estetik kavramları çerçevesinde şekillenmiştir. Kannatimizce edebiyatı insanın anlatma ihtiyacından doğan, ana malzemesi dil olan ve estetik duyarlılık taşıyan sanattır. Şeklinde tanımlamak mümkündür.

Postmodernizm:Postmodernizm, dağılmanın, parçalanmanın, çok kutupluluğun, çok anlamlılığın, göreceliliğin kuramıdır. Postmodern kuram gelenekten kopuşu getirirken, eleştirdiği değerlere karşılık bir düzen kurmaz. Dolayısıyla oldukça kaygan bir zeminde durur. Bir başlangıç ve odak noktasına sahip olmamasından dolayı postmodernizm farklı kuramcılar tarafından farklı şekillerde tanımlanmıştır.

Cevizci postmodernizmi şu şekilde tanımlar: “Kapitalist kültürde ya da genel olarak Batı dünyasında, yirminci yüzyılın son çeyreğinde, resim, edebiyat, mimarî vb. güzel sanatlar alanında ve bu arada özellikle de felsefe ve sosyolojide belirgin hâle gelen hareket, akım, durum veya yaklaşımdır.” (Cevizci, 1999). Best ve Kellner’in(Kellner, 2016, s. 55) aktardığı gibi ‘post’ öneki Foucault, Deleuze ve Guattari, Lyotard ve Vattimo gibi düşünürlerce; kural koyucu anlamı ile kendisini öncelemiş olandan -yani modernizmden- aktif bir kopuş olarak nitelendirilir. Bu kopuş olumlu bir anlamda eski baskıcı, kısıtlayıcı koşullardan bir özgürleşme olarak değerlendirilebilir. Buna karşılık ‘post’ öneki Toynbee, Bell ve Habermas gibi düşünürlerin belirttiği gibi olumsuz bir tarzda, acınası bir gerime olarak; geleneksel değerlerin, kesinliklerin ve istikrarın kaybı olarak da değerlendirilebilir. Postmodernizmi ister olumlu ister olumsuz anlamda olsun modernizmden kopuş olarak gören bu iki görüşe karşılık postmodernizmi ileri modernlik, modernizmin devamı olarak gören bir görüş de vardır. Ancak modern dünyada ve postmodern dünyada değişen dinamikler sebebiyle postmodern dönemi, modern dönemin devamı olarak okumak pek mümkün görünmemektedir. Modern düşüncenin oturduğu temel ve esaslar farklıdır.

Modernizm, aydınlanma ve ondan kaynaklanan hümanizm düşüncesiyle insana

duyulan güvenin yerinde olduğu bir dönemdir. Dünya tarihinde arka arkaya yaşanan iki büyük savaş, onca zenginleşmeye rağmen dünya mallarının paylaşılama sorunu bu güveni alaşağı etmiştir. Salgın hastalıklar ve doğal afetler ise insanoğluna doğa karşısında ne kadar küçük kaldığını tekrar hatırlatmıştır. Postmodern düşünce ise bu güvensizlik ve istikrarsızlık döneminde yükseliş göstermiştir. Görüldüğü üzere ‘post’ öneki burada ‘ondan sonra gelen’ anlamıyla öne çıkmaktadır. Postmodernizm gelenekten kopuşun önelediği yeni bir yaşam biçimine işaret eder. Odaksız ve göreceli bir dünya görüşü inşa eder.

Postmodern Edebiyat: Modern edebiyatın bitimi ile postmodern anlayışın başlangıcı konusunda kesin bir tarihlendirme yapılamamakla birlikte İkinci Dünya Savaşı’ndan sonra modern edebiyatta bir kırılmasına noktasına girilir. Modernizmin çare arayan son umutları didikleyen modernist yazarına karşın postmodernin anlatıcı/yazarı tam bir karamsarlık içinde, oluşturma boyunu eğerek edebiyatın kalemle dünyaları değiştirme nosyonundan sıyrılır. 20. Yüzyılın sonuna gelindiğinde ise modern dünyanın son alternatifi olan sosyalist rejimlerin yıkılması ile birlikte tek kutuplu alternatifsiz bir dünya düzeni yerleşir. Artık postmodern anlatıların konusu kendi yaratım süreçleri olmuştur. Bu kavramı kuramcılar üstkurmaca olarak adlandırırlar. Onyıllardır süregelen bütün ‘toplum için sanat’ ve ‘sanat için sanat’ tartışmalarının sonucunda gelinen nokta edebiyatın kendi yaratım sürecini konu edinmeye başlaması olmuştur. Toplumlara peşinden sürükleyen yazara karşılık postmodern anlatıcı gerçeklik algısının kırılması ile de eserlerinde bir oyunsuluk içine girer. Yazar artık güvenilir bir öznedir, yarattığı karakterler de anti-kahramanlardır. Bu anti-kahramanlar aynı mekan, zaman gibi sadece eserin kurgu ögesini oluştururlar. Ecevit’in de söylediği gibipostmodernizm “farklılıkların yan yana geldiği çoğulcu/eklektik bir yapının adıdır.”(Ecevit, 2016, s. 68).

Ecevit, kesin sınırları olmamakla birlikte postmodern edebiyat ürünlerinin büyük bir kısmını kapsamına aldığını söyleyerek postmodern eserleri dört temel eğilim altında kategorize eder. Bu eğilimlerden biri avangardist biçim denemelerine ağırlık veren eserleri kapsar; ikinci eğilim avangardist/ deneysel biçimçilik ile tüketime yönelik popüler yaklaşımları bir çatıda toplayan eserler; üçüncü eğilim ise daha çok feminist, çevreci ya da ya da New Age türü kozmik/ mistik bir renk içeren çeşitli ideolojilerle bütünleşmiş eserler; dördüncü eğilim ise estetik açıdan bir değer taşımayan, tümüyle tüketime yönelik olarak üretilmiş, çoğunlukla çarpıcı sürükleyici yaşam öyküleri içeren ya da alışılmamış uzamlarda ve tarih kesitlerinde geçen bilim kurgu/ polisiye/ serüven romanlarıdır (Ecevit, 2016, s. 69-70).

Lucy, postmodern edebiyatta bütün meselesinin sunulamaz olanın sunulmazlığını

sunmak olduğunu ifade eder (Lucy, 2003, s. 97). Bu yönüyle postmodern kuram bir paradoksun içinde yaşamaktadır. Anlamsızlığı yükselten kuram tüm anlamsızlık iddialarına rağmen söylem üretmeye devam etmektedir.

Dünya edebiyatında iki büyük savaş ardından artan anlamsızlık ve çaresizlik duyguları postmodernizmi yaygın bir söylem olma yoluna çıkarmıştır. Türk edebiyatı için bir tarihlendirme yapmak gerekirse 1980 sonrası edebiyatta bazı yönelimleri postmodern edebiyatın içine dahil etmek mümkündür.

Toplumsallık: Toplumsal olgular insanların ortaklaşa seziş, duyuş, görüş, düşünüş ve davranışlarında beliren anlaşıma, kaynaşma ve uygunlaşmadır. Toplumsal olgu genelleşmiş bir olgudur, zira aynı biçim giyinmek, aynı işleri yapmak, aynı görevlere değer vermek, aynı şeyleri beğenmek veya aynı şeylerden tiksilmek hep toplumsalın özellikleridir. Toplumsal kişinin karşıtıdır. Ortaklaşa olmak veya halkla ilgili bulunmak toplumsal olmanın gereklerindendir. Toplumsal olgular sayılabilen olgulardır ne kadar tekrarlanırlarsa o kadar kesinlikle ortaklaşa yaşayışa uydukları meydana çıkar ve o kadar açıklıkla bir otoriteye bağlanma gereği kendini gösterir (Taplamacıoğlu, 1969, s. 20).

Toplumsal olgular, insanın düşüncesinin ürünleridir. İnsanların topluma dair düşünceleri toplumbilimden önceye dayanır. Bu düşüncelerin uygulamaya konulması ve insanlar arası ilişkiler sırasında ortaya çıkan farklı durumlara uyarlanması ile toplumsallık oluşur. Toplumsal olgular yinelenen deneyimlerin ürünü oldukları için bu yinelenme sayesinde üstünlük ve yetke de elde ederler (Durkheim, 2013, s. 52-53).

Giddens da toplumun kurumsallaştırılmış davranışlardan oluştuğunu ifade eder. Dolayısıyla toplumsal davranış sürekli tekrarlanan ve toplumsal olarak yeniden üretilen inanış ve davranış biçimleridir(Giddens, 2012, s. 17).

Toplumsal olgular yüzyıllar boyu tekrarlanıp sonuçlar gözlemlenebildiği için bir toplumsal yasalaşmadan söz etmek mümkündür. Toplumsal olgular insanlık tarihinin ortak mirasıdır. Bireyler deneyimlenip onaylanmış bu yasalara uyarak toplumsalın devamını sağlarlar. Her yeni gelen kuşak bu aktarımda bir basamak, zincir görevi görür. Toplumsal olgulara kimi eleştiriler getirilse dahi yüzyılların birikimini yıkmak çok zordur. Toplumsal olguları tersine çevirebilmek için en az onlar kadar güçlü tarihi bir arka plan oluşturmak gerekir. Bu da yine yüzyıllar alabilecek bir çabanın sonucu olabilir.

Eğitim:Eğitimin amaçları üzerine pek çok farklı düşünce geliştirilmiştir. John Locke, eğitimde kazandırılması gereken en önemli kavramın erdem olduğunu söyleyerek erdemin en iyi şekilde evde aktarılabilceğini ifade eder (Locke, 2004, s. 62). Russel ise çağlar boyu eğitimin iki amaç üzerinde ilerlediğinden bahseder. Bunlar: öğretim ve iyi davranıştır. Ayrıca

Russel istenilen eğitim ortamının sağlanması ile çocuğun sadece davranışlarının değil duygularının da önemli yönde etkileneceğini dile getirir. Eğitimde ailenin etkisinin öneminin yanında karakterin oluşumu üzerindeki en önemli etken topluluktur (Russell, 1969, s. 43-71).

Tezcan da: “Bireyin yaşadığı toplumda yeteneğini, tutumlarını ve olumlu değerdeki diğer davranış biçimlerini geliştirdiği süreçler toplamıdır.” demektedir(Tezcan, 1985, s. 25). Carter, eğitimi; bireyin toplumsal yeteneğinin ve en elverişli düzeyde kişisel gelişmesinin elde edilmesi için seçilmiş ve denetimli bir çevreyi -özellikle okulu- içine alan toplumsal bir süreç olarak değerlendirir (Tezcan, 1985, s. 25).Durkheim da eğitimin amacının toplumsal varlığı üretmek olduğunu vurgular. Çocuğun üzerinde uygulanan baskı, çocuğu kendi istediği doğrultuda yetiştirmek isteyen toplumsal baskıdır (Durkheim, 2013, s. 42).

Toplum ile eğitim arasındaki bağ, önemle üzerinde durulan bir meseledir. Eğitim toplumun kabulleri doğrultusunda şekillenir.

2. ALAN YAZIN

Günümüzde postmodernizm ve eğitim ilişkisi yavaş yavaş araştırmacıların ilgisini çekmeye başlamıştır. Mahmut Tezcan “Postmodernizm ve Eğitim” başlıklı yazısında postmodern çağdaki eğitimin bir önceki dönem sanayi toplumundaki eğitimden oldukça farklı olduğunu belirtir (Tezcan, 1993, s. 40). Çünkü çağ artık sanayi çağı değil bilgi çağıdır. Dolayısıyla enformasyon çağı olarak değerlendirilen günümüz postmodern dünyasında eğitim sistemleri de büyük değişikliğe uğramıştır. Tezcan, eğitimin sadece okullarda yapılmadığını, sürekli eğitimin bilgi toplumunun bir özelliği olduğunu belirtir. Bilgi toplumunda sadece beceri öğretilmemektedir. Aynı zaman da erdem aşlamak da söz konusudur (Tezcan, 1993, s. 46). Bu sebeple eğitimi sadece okulun sınırları içinde değerlendirmemek gerekir. Edebî eserlerin gençlerin gelişimi üzerindeki etkisi bilinmektedir.

Tezcan, postmodern eğitimin sınıfta sağlanması şartı olmadığını belirtir. Ona göre eğitimi emekle, siyasal mücadele ile topluma hizmetle, oyunla birleştirmek zorunluluğu vardır (Tezcan, 1993, s. 46). Biz de eğitimin edebiyatla bağının kurulması hususunu önemsiyoruz. Gençlerin edebiyat ile olan ilişkisi yalnızca Türk Dili ve Edebiyatı dersi ile sınırlı kalmamalıdır. Bu alana katkı sağlamak amacıyla biz de çalışmamızı yakın tarihte kaleme alınmış edebî eserler üzerinden yürütmeyi planlıyoruz.

Tezcan yazısında postmodern bilgi çağında Türkiye’nin eğitim konusundaki birtakım eksiklerini sıralar. Demokratik bir toplum yapısında demokratik kişilik yapısına sahip kişilerin yetiştirilmesi gerektiğini söyleyerek otoriterliğin toplumumuzda yaygın olmasını eleştirir. Gençlerin katılımcı olarak yetiştirilmeleri gerektiğini ve karar verme süreçlerinde yetkinlik kazanmalarının sağlanması gerektiğini belirtir. Tezcan; bağımsız, özerk, kendine güvenen, yaratıcı düşünen genç bir kuşak yetiştiremediğimizi söyleyerek eleştiride bulunur (Tezcan, 1993, s. 48-49).

Kılıç ve Bayram, ülkemizde 90’lı yıllarda tartışılmaya başlanan postmodernizmin ülkemiz eğitim sistemine yansımalarının MEB’in ilköğretim programlarında 2004 yılında yaptığı önemli değişikliklerle görüldüğünü belirtir (Bayram, 2014, s. 371). Kılıç ve Bayram yazısında modern eğitim ve postmodern eğitimi karşılaştırırlar. Modernizmde bilginin nesnel ve doğrunun tek olmasından dolayı geleneksel eğitim anlayışı bu bakış açısına göre oluşturulmuştur. Buna karşılık postmodernizmin yorumlamacı bakış açısı bilginin nesnel olduğu modern anlayışı eleştirir. Postmodernizme göre bilgi tek değildir, kişi sayısı kadar doğru bilgi vardır. Kılıç ve Bayram, eğitim programları ve eğitim süreçlerinin yeniliğe açık olması gerektiğini önemle vurgularlar (Bayram, 2014, s. 372). Modernizmin tek tip birey

yetiştirme idealinin karşısında postmodernizmin çoğulcu yapısı gereği birey yetiştirme konusunda farklı özelliklerin önem kazanmasına sebep olmuştur. Bu sebeple bize göre, birey yetiştirme konusunda geçilen yolların ve uygulanan yöntemlerin tekrar gözden geçirilmesi gerekliliği doğmuştur.

Türkiye’de postmodernizm ve eğitim konulu yeterince çalışma yapılmamıştır. Yapılan çalışmalarda da postmodern çağda eğitimin kuramsal çerçevesi çizilerek mevcut durum analizi yapılmıştır. Ancak uygulamaya dönük araştırmalar yaygın değildir. Kanaatimizce postmodern çağda eğitim konusunu her alanda ayrıntıları ile incelenmelidir. Konunun güncelliği ve eğitim sistemlerinde mevcut uygulamaların güncellenmesine ihtiyaç duyulması bu gerekliliği elzem kılmaktadır. Çalışmada bu ihtiyaı karşılamak amacıyla postmodernizm bağlamında güncel edebî eserlerde eğitim ve toplumsallık konusu incelenmiştir.



3. YÖNTEM

Çalışma bilimsel araştırma yöntemlerinden nitel araştırma yöntemi ile yapılmıştır. Çalışmanın konusu olan metinler toplanmış ve doküman analizi yöntemiyle incelenmiş, elde edilen bulgular yorumlanmıştır.

3.1. Araştırmanın Modeli

Çalışmada tarama modeli kullanılacaktır. Tarama modeli “geçmişte ya da günümüzdeki bir durumu var olduğu şekliyle betimleyen, öğrenmenin gerçekleşmesi ve bireyde istenen davranışların gelişmesi için uygulanan süreçlerin tümüdür.” (Can, 2016, s. 50)

Toplumsal gelişim, ekonomi, kültür, eğitim, politika gibi alanlar arasındaki ilişkileri kavramsallaştırmak, betimlemek ve yorumlamak için kapsamlı teorilere ihtiyaç vardır. Bu tarz teoriler olmadığı takdirde yeni teknolojilerin ve toplumsal gelişmelerin toplumsal hayatımızın çeşitli bölgelerinde ne gibi etkiler yarattıkları konusunda net bir fikir oluşturmadan fragmanların arasında yaşamaya mahkûm oluruz(Kellner, 2016, s. 413). Best ve Kellner ‘Postmodern Teori’ isimli kitabında; “Postmodern haritalar yeni toplumsal koşullara uyarlanmamıza bir parça yardımcı olmakla birlikte bu haritalar nihai olarak geleceğin meydan okumalarını karşılamamıza yetecek toplumsal ve politik teoriler sunmakta başarısızdırlar.” demektedirler. Onlara göre toplumsal gelişim, ekonomi, kültür, eğitim, politika gibi alanlar arasındaki ilişkileri kavramsallaştırmak, betimlemek ve yorumlamak için kapsamlı teorilere ihtiyaç vardır. Best ve Kellner eleştirel teorilerle postmodern teorilerin ayrılıkları ve farklılıkları da gözetilerek eklemleştirmeleri gerektiğini söylerler.(Kellner, 2016, s. 413). Best ve Kellner’in görüşlerine katılıyoruz ve onların postmodern teoriyi yetersiz bulduğu noktada kendi alanımız olan edebiyat ve eğitim konularında alana katkı yapmayı planlıyoruz. Yukarıda bahsettiğimiz tarama modeli de sözü geçen farklı değişkenleri bir arada değerlendirmemize olanak sağlayacağı için seçilmiştir.

3.2.Araştırmanın Evreni ve Örneklemi

Çalışmanın hedef evreni postmodern eserlerdir. Bu evreni temsil eden örneklem, amaçlı (kasti) örnekleme yöntemiyle seçilmiştir. Örneklem; Niyazi Zorlu’nun eserleridir. Sanatçının yayımlanmış iki eseri vardır. Bunlar:

Hergele Âşıklar(1998)

Şehiriçi Öyküleri’dir. (2003).

3.3. Veri Toplama Teknikleri

Çalışmada konunun yapısı gereği nitel araştırma yönteminden yararlanılarak yazılı dokümanların incelenmesi yoluyla içerik analizi ve eleştirel söylem analizi yapılacaktır. Doküman incelemesi, araştırılması hedeflenen olgu veya olgular hakkında bilgi içeren yazılı materyallerin analizini kapsar (Şimşek, 1999, s. 187).

Postmodernizmde toplumsallığın seyrini anlayabilmek ve anlatabilmek amacıyla öncelikle sosyolog ve düşünürler tarafından kaleme alınmış postmodern düşüncenin temelini oluşturan kuramsal teori kitapları okunacaktır. Daha sonra postmodernizm akımının edebiyatı nasıl etkilediği ve edebiyatın seyrinde ne takım değişikliklere sebep olduğunu; postmodernizmin edebiyata nasıl yansıdığını anlamak ve anlatmak için postmodern edebiyatla ilgili yazılmış postmodern eserlerin yapısını tahlil eden eserler okunacaktır. Elde edilen bilgiler ışığında Niyazi Zorlu'nun eserleri okunup incelenerek tez için gerekli malzeme tespit edilecektir. Elde bulunan malzemenin yorumlanmasında postmodernizm ile ilgili başta yapılan literatür taramasından yararlanılarak materyaller teze işlenecek ve çözümlemeler yapılarak elde edilen verilere uygun teorik açıklama yapılmaya çalışılacaktır.

3.4. Verilerin Toplanması

Eserlerde olduğu varsayılan toplumsallık ve eğitim unsurları taranmış ve bulunanlar kategorize edilmiştir. Verilerin toplanmasında nitel araştırma yöntemlerinden doküman incelemesi kullanılmıştır. Araştırma, tarama modeliyle gerçekleştirilmiştir.

3.5. Verilerin Çözümlemesi

Çalışmada Niyazi Zorlu'nun eserleri içerik analizi tekniği ile tahlil edilerek veriler oluşturulacak ve elde edilen verilerin analizi için nitel araştırma yönteminin tarama modeli uygulanacaktır. Bu teknik postmodern edebiyat ve toplumsallık gibi iki farklı değişkenin birbirlerine göre konumunu saptayabilmek için en uygun yöntem olduğu için seçilmiştir. Elde edilen verilere göre kodlama yapılarak temalar oluşturulacaktır. Bu bağlamda elde edilen olgular ışığında Niyazi Zorlu'nun eserlerinde toplumsallığın ve eğitimin izleri saptanmaya çalışılmıştır.

4.BULGULAR

Pek çok farklı kuramcı tarafından farklı şekillerde açıklanan postmodernizm kavramı kelime anlamının da gösterdiği gibi bazı kuramcılar tarafından modernizmin devamı-sonrası olarak nitelendirilmiştir. Fakat felsefi ve toplumsal temellerine bakıldığında modernizm ve postmodernizm birbirinden ayrı yerlerde durmaktadırlar. Öncelikle dünya görüşü olarak bakıldığında modernizm, gerçekliğin insan zekâsı tarafından kavranabileceği varsayımına dayanırken postmodernizm; gerçekliğin düzenlenmemiş ve bilinemez olduğu varsayımından hareket eder. Postmodernizm, modernizme göre daha çoğulcu; daha az ciddi ve daha az ahlakidir. Sanat alanına gelindiğinde ise postmodernizm kendini üslubun verdiği hazlara kaptırır. Modern sanat anlamın yorumlanması peşinde koşarken postmodern sanat, sanatın erotikasının izini sürer (Kellner, 2016, s. 26). Bu açıdan bakıldığında modern sanat ne kadar apollonikse postmodern sanat bir o kadar diyonizyaktır. İki kuramın sanattaki yansıması düşünüldüğünde birini ötekinin devamı olarak nitelendirmek doğru olmayacaktır. Postmodernizmi, modernizmin devamı olarak kuramlaştıran düşüncenin temelinde her ikisini oluşturan tarihsel planın benzer olması yatmaktadır. Ancak benzer nedenselliklerle oluşmuş olmaları onları birbirinin devamı yapmaz. Ortaya çıkan sonuca bakıldığında bu iki felsefenin geldiği nokta tamamen farklıdır. Postmoderni anlamlandırmak için genellikle modernizm ile arasındaki farklar veya modernizme göre konumu üzerinde durularak tanım yapılır. Kanaatimizce postmodernizmi modernizme göre konumlandırarak değerlendirmek ve tanımlamak yeterli değildir. Postmodernizm, kendisini oluşturan bağlam içinde değerlendirilerek tanımlanmalıdır.

Postmodernizmi tarihî, sosyolojik, siyasî, ekonomik, kültürel, sanatsal açılardan incelemek mümkündür. Çalışmada incelenecek nokta postmodern edebiyat kuramı yani postmodern felsefenin sanat üzerindeki yansımasıdır.

Best ve Kellner'ın da dediği gibi birleşik bir postmodern teori bulunmamaktadır (Best ve Kellner, 2016, s.16). Postmodernizm kavramı farklı kuramcılar tarafından farklı şekillerde tanımlandığı için üzerine uzlaşa sağlanamamış bir konudur. Bu durum postmodernizm alanında çalışmalar yapmayı zorlaştırmaktadır.

Lyotard, bilimlerin statülerini, işleyiş kuralları kendileri ile kanıtlanamayan ancak uzmanları arasında bir uzlaşıya konu olabilen bir dilin varlığına borçlu olduklarını söyler (Lyotard, 2013, s. 84). Aynı durum postmodern kuramlar için de geçerlidir. Postmodern söylem uzmanlar arasında dil aracılığıyla kurulmuş bir uzlaşıdır. Her ne kadar postmodernizm

üzerine farklı bakış açıları ve söylemler bulunsu da bu uzlaşıda temel olan meseleler postmodernizmin tanımlanamazlığı ve çokparçalılığı üzerinedir.

Walter Benjamin hikâye anlatıcılığının öldüğünü söyleyerek bunu konuşmanın anlamının yitirilmesine bağlamaktadır. Buna örnek olarak savaştan dönmüş askerlerin savaşta yaşadıkları deneyimler hakkında konuşamamalarını göstermektedir. Savaş gerçekliği boşa çıkarmıştır(Benjamin, 2012, s. 78). Hikâye anlatıcılığının yerini roman yazarlığı almıştır.

“Günümüz sanatları toplumsal gerçekliğin şekli ile neredeyse hiç ilgilenmiyor. Daha doğrusu bunlar kendilerini nevi şahsına münhasır gerçeklik durumuna, burada kendi kendine yeten bir gerçekliğe yerleştiriyor.” (Bauman, 2019, s. 150). Bauman, toplumsal gerçekliğin pek çok alternatif sanattan sadece biri olduğunu belirtir. Ancak alternatif sanatlardan hiçbiri birincil veya ikincil olarak değerlendirilemeyeceği gibi hangisinin daha gerçek olduğu hakkında yorum yapmak da güçtür(Bauman, 2019, s. 150-151). Dolayısıyla postmodern düşüncede sanat eserleri daha iyi veya daha gerçek diye sınıflandırılmamaktadır. Postmodernizmin sanata baktığı bu çerçevede edebî eserlere özgürlük alanı sağlamaz. Her edebî eserin kendi içinde bir gerçekliğe sahip olması bir arada yaşayabilen farklı edebî gerçekliklerin oluşmasına zemin hazırlamamıştır. Aksine edebiyatta bu kadar farklı gerçeklik ve anlamın yer alması tüm anlamların altını oyarak büyük bir boşluk oluşmasına neden olmuştur. Postmodernizmin sanatsal gerçekliğe bakış açısı edebiyatta tüm gerçeklik varsayımlarını yiyen bir canavara dönüşür. Sanatçı her bir gerçeklik inşa etme girişiminde bulunduğu anda anlamı alttan oyan bu canavarın saldırısına uğrayarak bütün çabaları boşa çıkarılır.

4.1.Niyazi Zorlu’nun Hayatı ve Sanatı

Niyazi Zorlu, 1965 yılında, memur babasının görev yeri olan Bingöl’de, Selanik ve Girit göçmeni, beş çocuklu bir ailenin son çocuğu olarak dünyaya geldi. Beş yaşındayken İzmir’in Eşrefpaşa İzmir’inTamaşalık Mahallesi’ne taşındılar. Çocukluğunu ve gençliğini geçirdiği Tamaşalık, yazarın edebiyatında çok önemli bir yere sahiptir. *Şehiriçi Öyküleri* isimli eserinde mekân Tamaşalık, yazarın anlatının izlerini sürdüğü şehir İzmir’dir. Zorlu, çocukluk yıllarında yoksulluğun içinde yoksulluğa tanıklık etti. Çocukluk yıllarının tanıklıkları yazarın edebiyatının odak noktasını oluşturur.

Zorlu, öğrenim hayatını Ege Üniversitesi Ziraat Fakültesinde tamamladı. TRT için çeşitli radyo oyunları ve skeçler yazdı. Bu radyo oyunlarından bazıları: Yönetmenliğini Rüştü Asyalı’nın yaptığı TRT Ankara Radyosu’nda yayınlanan ‘Unutulmuş Bahçeler’, yine TRT

Ankara Radyosu'nda yayınlanan 'Bir Tango Efendisi', TRT İzmir Radyosu'nda yayınlanan 'Güzel Bahçenin İnsanları'dır. Bu iki esere halen 'radyotiyatrosu.net' sitesinden ulaşılabilmektedir.

İlk şiiri 1984 yılında 'Ortaklaşa' adlı dergide yayımlanmıştır (Balık, 2019). Yazın yaşamına öykü türüyle devam eden Zorlu'nun 'Aş... Aş...' isimli hikâyesi Adnan Özer'in çıkardığı Öykü Dergisi seçkinde yayımlandı. Defter dergisinin 28. Sayısında yayımlanan 'Telve' isimli öyküsü daha sonra Şehiriçi Öyküleri'nde 'Piç Mahmut' başlığıyla yer aldı. Defter dergisinin 32. Sayısında yayımlanan 'Aldanışlar' isimli öyküsü daha sonra aynı adla Şehiriçi Öyküleri kitabında yer aldı. Yine Defter dergisinin 37. Sayısında yer alan 'Rüzgâr' isimli öykü, Âdem isimli kitabının giriş öyküsü olacak şekilde tekrar kaleme alındı. Gece Yazısı dergisi 6. Sayıda yayımlanan '(.)' isimli öyküsü daha sonra Âdem isimli kitabında çeşitli değişikliklerle '(.)'ydi' ismiyle yayımlandı.

Zorlu, 1994 Yaşar Nabi Nayır Gençlik Ödülleri'nde 'dikkate değer öykücü' olarak anıldı. Varlık dergisinin 1056. Sayısında yayımlanan 'Nuriye Adlı Hortlak', 1069. Sayısında yayımlanan 'Kuşlar' isimli öyküleri daha sonra aynı adlarla Şehiriçi Öyküleri'nde yer aldılar. 'Dikkate değer öykücü' olarak anıldığı sıralarda, kuruluş aşamasındaki Açık Radyo için İstanbul'a gelen yazar, bu radyoda yayımlanması için 1001 Gece Masalları'nı "101 Gece Masalları" olarak uyarladı. Bir süre sonra Varlık dergisinde Enver Ercan'la çalışmaya başladı(Zorlu, Sanat Kritik, 2021).

1998 yılında ilk kitabı *Şehiriçi Öyküleri* yayımlandı. *Hergele Âşıklar*'ı yazmaya başladığı sırada Frankfurt'a taşındı. *Hergele Âşıklar* romanı 2003 yılında yayımlandı. 2004 yılında Frankfurt am Main'da ressam Ekrem Yalçındağ küratörlüğünde gerçekleştirilen 'elegant.underground.5' isimli sergiye bir metniyle katıldı.

Yazar, '1 Umut Derneği' adına her yıl hazırlanan,arka kapak yazısında 'İş cinayetleri sırasında sessiz kalanlara, önlem almayanlara, soruşturmaya gerek görmeyenlere almanak' cümlesiyle tanıtılan İş Cinayetleri Almanağı'nı hazırlayan ekiple uzun süre çalıştı

2017 yılında üçüncü kitabı olan *Âdem* yayımlandı. *Şehiriçi Öyküleri*'ndeİzmir'in *Âdem*'de ise bir başka kentin, İstanbul'un öyküsünü anlatan yazar, diğer iki kitabında olduğu gibi, türler üstü bir anlatı ile karşımıza çıkmaktadır. *Âdem*, Sylvain Cavaillès tarafından Fransızcaya çevrilerek Kontr Yayınevi, Fransa'da yayımlandı(Parşömen Edebiyat, 2019).

2018 yılında Duvar dergisinin 34. sayısında yayımlanan 'Attika' isimli öyküsü *En Güzel Unutulan* adlı roman dosyasının başlangıcı niteliğinde olacaktır. Bu öykü daha sonra aynı ismi taşıyan roman dosyasının başlangıcı niteliğinde olacaktır. Yine Duvar dergisinin 34 ve 35. sayılarında Ece Ayhan ile Leyla Erbil arasındaki ilişkiden yola çıkarak Türkçe

Edebiyatı konu edinen ‘bir tanrı ile bir çay’ öyküsü yayınlandı.

Zorlu ayrıca çeşitli şekillerde öyküleri ile yer almıştır. Âdem’de yer alan ‘Arap’ adlı öykü, Almancaya çevrilip *Unser Istanbul* isimli kitapta ‘Negativ’ adıyla yayımlandı. Murathan Mungan’ın hazırladığı Merhaba Asker isimli seçkide ‘Kahraman’ isimli öyküsü ile yer aldı. *Kılıç Artığı* kitabının şairi İlhan Şevket Aykut anısına yazdığı ‘Lourdau’ isimli öyküsü, Neslihan Önderoğlu’nun hazırladığı Geri Dön Hayat isimli seçkide yer aldı. Seval Şahin Tevfika İkiz’in hazırladıkları Aşk Mektupları seçkisinde ‘#sodayıunutmaunutturma’ isimli öyküsü ile yer aldı. Yine Seval Şahin ve Tevfika İkiz’in hazırladıkları Edebiyatın İzinde- Yeni/den Yeni- 19. Yüzyılı Yeniden Yazmak adlı seçkide yer alan ‘Hülâsa’ isimli öyküsünde Namık Kemal’in İntibah romanını yorumladı.

Hergele Âşıklar’dan bir bölüm Fransızcaya çevrilerek Siécle 21 isimli derginin ‘Yer altı (Underground)’ dosyasında ‘Leurrêve’ başlığı ile yer aldı. ‘İbrahim’in Uykusu’ adlı öyküsü ‘parsomenfanzin.com’ sitesinde yayınlandı.

‘bir tanrı ile bir çay’ adlı basılmayı bekleyen bir öykü dosyası bulunan ve şu sıralarda Kül Rengi Işık adlı bir roman üzerinde çalışan Zorlu’nun, ‘Attika’ isimli roman dosyası *En Güzel Unutulan* adıyla 2023’te yayımlandı. Yazarın “kanonların kanonunu yok sayarak yazdım” dediği ve “dilsel bir parçalanma” olarak nitelendirdiği romanı ‘DUT’ yine kendisinin ifadesi ile “şimdilik karşılık bulmadı”.

Zorlu’nun *En Güzel Unutulan* adlı eseri bu tezin yazıldığı sırada, Ocak 2023 tarihinde, yayımlandığı için bu çalışmanın kapsamına dâhil edilmemiştir. Âdem isimli eser ise çalışmanın konusu dolayısıyla bu tezin dışında tutulmuştur. Yazarın yayınlanan dört kitabı *Şehiriçi Öyküleri*, *Hergele Âşıklar*, *Âdem* ve *En Güzel Unutulan* içerisinde iki kitabı çalışmanın kapsamı dâhilindedir.

4.2. Niyazi Zorlu’nun Eserleri

Sanatçının dört adet basılmış eseri bulunmaktadır.

4.2.1.Şehiriçi Öyküleri

Üstkurmaca özelliği ile karşımıza çıkan *Şehiriçi Öyküleri*, yazarının okurunu şehri okumaya davetidir. Anlatıcı şehrin sokaklarında gezip şehrin insanların hikâyelerinin peşinden koşarken bir tarafta da anlatısı fareler tarafından kemirilir, kuşlar tarafından yenilir. Kuşlar ve fareler, hafızanın ve unutuşun sembolleridir. Anlatıcı/yazarın hafızanın sonsuz topraklarında kazıya çıkışı unutuşa karşı çıkıştır.

Şehiriçi Öyküleri, birbirinden bağımsız öyküler değildir. Her öykü aynı anlatının bir parçasını oluşturur. Bu parçaları üst katmanda birleştiren ise anlatıcıdır. İlk öykü “Karşılama” başlığını taşıırken son öykünün “Uğurlama” başlığını taşıması öykülerin birbirinden bağımsız olmadığının göstergesidir.

Zorlu, *Şehiriçi Öyküleri*’nde, sokak aralarında dolaşarak mahallenin ritmini tutarken mahallenin insanlarının hikâyesini avangardist bir biçimcilikle metnine dâhil eder. Mahalleliyi kendi dilleri ile konuşturan yazar; sıra onların hikâyelerini anlatmaya geldiğinde dağınık, parçalı, anlatısal sıçramalar barındıran bir yapı kurarak seçkin bir yönelim izler. Edebiyatın sınır boylarında gezen yazar, topladığı malzemeyi yığarak hafızasının labirentlerinden getirdiği anıları süsler. Beslendiği edebi geleneği, içinde büyüdüğü mahalle kültürü geleneğiyle harmanlayarak yeni bir yapı ortaya koyar.

Şehiriçi Öyküleri 15 başlıktan veya öyküden oluşur. Bunlar: Karşılama, İç Kanama, Piç Mahmut, Fareler, Kaplan, Nuriye Adlı Hortlak, Ölüler, Aldanışlar, Hayırsız, Evlerinden Kaçanlara Dua, Kuşlar, Basmane-Alsancak Talat Paşa yoluyla, Atlas Sinemalar, ...ve Ev..., Uğurlama’dır. Yazar, *Şehiriçi Öyküleri*’nde çocukluğunun hayaletlerini diriltmek ister gibidir. Her bölümde şehrin başka başka insanların hikâyesine yer verilir. İç Kanama’da annesi ile çatışma yaşayan genç Serpil, Piç Mahmut’ta para yiyici kodamanlara karşı gelen, ölüsü belediye eşeklerine yüklenerek götürülen Mahmut, Fareler’de tecavüze uğrayan bir genç kız, Kaplan’da Neriman’ın hayırsız büyük oğlu, Nuriye Adlı Hortlak’ta kocası tarafından öldürüldüğü için ona musallat olan bir kadının hayaleti, Ölüler’de kahvehane işletmeciliğinin tüm yükünü üzerine aldığı için abisine kızgın olan Mustafa, Aldanışlar’da Neriman’ın ve diğer mahalle kadınlarının çocukları ve eşleri ile olan ilişkileri anlatılır. Bu karakterlerin hikâyelerini birbirine bağlayan metnin anlatıcısı konumundaki, aynı zamanda karakterlerden biri de olan Neriman’ın küçük oğludur.

4.2.2. Hergele Âşıklar

1998 yılında yayımlanan *Şehiriçi Öyküleri*’nden sonra 2003 yılında yayımlanan *Hergele Âşıklar*’da şiddetin dozunun arttığını görürüz. *Şehiriçi Öyküleri* çoğunlukla yetişkinlerin öyküleri çerçevesinde kurgulanmışken Hergele Âşıklar daha fazla çocuk karakter bulundurur. Bu durum metne ters orantılı olarak yansımış ve masumiyet kavramını aksi yönde zedelenmiştir.

“Bu romanın kahramanları birbirlerine ‘iç içe iki kaşık’ kadar âşık ve ziyadesiyle devrimci iki erkek, Hazan ve Zekeriya’nın yanı sıra şehir ve dil’dir.” (Zorlu, 2015, s. arka kapak). Hazan ve Zekeriya’nın aşkları üzerinden cinsel kimlikleri ve bu kimlikleriyle var

olmaya çalışmaları anlatılır. İçinde bulundukları devrimci görüş tarafından devrimci kimlikleri ile cinsel yönelimleri arasında sorgulamalara hedef olurlar.

Bu kitap aslında Hazan ve Zekeriya'nın yani hergele âşıkların romanı değildir. Kitap adına çukur dedikleri mahalleyi; o mahallenin köşede kalmış, yoksul insanlarını anlatır. Bölüm adlarında da bunu görebiliriz: Dili ve Irmakları, Başlangıçları, Sınıfları, Coğrafyası, İklimi, Komşuları, Yerleşim Bölgeleri, Kâbusları, Düşleri, Uykuları, Yorganları, Hikâyeleri. Bu başlıklar çukurun insanlarına isnat edilmiştir.

Romanda zamansal bütünlük yoktur. Olaylar karakterlerin çocukluk ve gençlik dönemlerinde geçer. Zamansal sıçramalar belli bir mantığa bağlanarak kurgulanmamıştır. Bu durum yazarın üstkurmacayı kullanması ile açıklanabilir. Metin, yazarının zihinsel çağrışımları yoluyla kurgulanmıştır dolayısıyla zaman bir zihnin akışını taklit eder şekilde akar.

4.2.3. Âdem

Âdem, 2017 yılında basılmış eşcinsel romantik aşkı konu alan bir eserdir. “kenti, othel'di, (.y)di, araph'tı, buydu, sırdı, laftı, kahr'dı” başlıklı 8 bölümden oluşur. Şehiriçi Öyküleri şehri konu almasına karşılık Âdem, kenti, İstanbul'u anlatır. Eserde şehir ve kent ikilemi görülür. Karakter kimi zaman yaşadığı mekândan şehir olarak bahsederken kimi zaman içinde bulunduğu yabancılaşma duygusunu yansıtır şekilde kent ifadesini kullanır.

Kentin doğasına koşut olarak bu eser Zorlu'nun diğer eserlerine göre bireyci, içe dönük bir anlatıma sahiptir. Öykü ile roman arasında romana yakın özellikler gösteren bu eser için anlatı ifadesini kullanmak daha doğrudur.

4.2.4. En Güzel Unutulan

Zorlu'nun Ocak 2023 tarihinde Aylak Adam Yayınları tarafından yayınlanan eseridir. 208 sayfadan oluşan bu eser yazarın yayınlanan dördüncü kitabıdır. Zorlu bu eserinde de dilsel bir anlatı oluşturma çizgisinden kopmamıştır. Aynı apartmanda yaşayan otuzlu yaşlarında bir editör ve yaşlı bir teyze arasında geçen aşkı kurgulamıştır.

4.3. Eserlerde Teknik Özellikler

4.3.1. Gerçeklik

Romanın türünün doğuş sürecinde yansıtma ilkesi türün en temel motivasyonu olmuştur. Klasik roman dış dünyayı, Birinci Paylaşım Savaşı öncesinde oluşan modern ya da

prepostmodern roman ise insanın iç dünyasını yansıtmaya çabası içindedir. Bu süreçte ayna olan romanın yönü değişmiştir fakat her ikisinde de yansıtılacak bir “gerçek” vardır. Oysa postmodern anlatı yansıtmaya ilkesini bir kenara bırakmıştır. Roman sanatının en temel ilkesinin bu şekilde dışlanması altında büyük ölçüde gerçeklik kaybı vardır. Yansıtacak gerçeğin parçalanması aynanın parçalanmasına sebep olmuştur.

Bu sebeple metinlerde gerçeklik algısını değerlendirmeden önce postmodern gerçekliğin nasıl algılandığına yakından bakmak gerekir.

Postmodern yaklaşımda dil ikincil bir anlatım sürecidir ve dile dökülen her şey düşünce kalıbından çıkıp yeni bir şekil aldığı için yozlaşır. “Dış gerçekliğe dair yapılan tüm yorumlar dilin süzgecinden geçtikleri için gerçeğe dair görece bir yorum getirebilirler.”(Best ve Kellner, 2016, s.20). Düşünce gerçeğin ifadesiyse, dil düşüncenin taklididir bu sebeple özgün anlam değişime uğramıştır. Okuyucu bu ikincil iletileri kendi zihninde bütünler ve orijinal anlamdan farklı bir anlam ve gerçek üretir. Bu bağlamda gerçek ve anlam her okuyucu için farklı şekil alır.

Modern ötesi gerçek ve anlam meselesinde anlamın yozlaşmasının yanında gerçeklik kaybından da bahsetmek gerekir.

Anlatıldığı üzere postmodern yazar gerçeği anlatan değildir hatta “Postmodern romanlarda bazen anlatıcı okuyucudan daha fazla bir bilgiye sahip olmayabilir. Bunun bir sonucu olarak da okuyucu biraz daha ön plana çıkmak, uğraşmak, dert edinmek zorunda kalır.” (Özot, 2012, s. 2282). Bu bağlamda yazar eseri yazmaktan çok kurar ve gerçeklik; yazar ve okurun birlikte çözmeye çalıştığı bir bulmacaya, oyuna dönüşür. Eserlerineklektik yapısı, gerçek hayatın mantığından tamamen kopmadan gerçeklik üzerinde yapılan tahrifatlar hep bu oyunun parçasıdır. Gerçek hayattan kaynağını alan yazar dilin ve kurgunun imkânlarını zorlayarak kendi gerçekliğini yaratır. Bu kurmaca gerçekliği metnin kendi imkânları içinde tahlil etmek gerekir.

Lucy, “herhangi bir metnin doğru okuması, diğer olası alternatiflerin ya da yanlış okumaların bastırılmasına dayanır.” (Lucy, 2003, s. 55)demektedir. Ancak postmodernizmin doğası metinden aynı anda farklı anlamların çıkarılmasına imkân sağlar. Öte yandan Lucy’nin de dediği gibi okuma; simgesel alanda meydana geldiğinden tüm okumalar yanlış okuma olarak değerlendirilebilir. Çünkü dilin mantığı gereği hiçbir gösteren gösterileni gerçek anlamda niteleyemez (Lucy, 2003, s. 52-55).

İncelenen metinlerde de yazarın gerçeği parçalayıp simgeler çerçevesinde yeniden yapılandırıldığı görülmüştür.

Metinlerde geçen simgeler içinde en baskın olanlardan biri elbette *Hergele Âşıklar*’da

defalarca tekrarlanan “Diddo” dur. Günlük hayatta var olan bu kadar sıradan bir ürünün bir arzu nesnesi haline gelmesi dikkat çekicidir. Metni anlamlandırma süreci büyük ölçüde bu simgenin anlamlandırılmasıyla bağlantılıdır.

“Yaacık! Biz hiç yaramazlık yapar mıyız Mediha Hanım! Biz hiç gürültü çıkarır mıyız? Babamıza bok gibiymiş gibi bakarız, eğer bize Diddo getirmese... Biz, Diddo'yu bize veren kimse, ona baba, ana deriz. 'Baba mısın sen be! Sen ana mısın be! Ne yaptın şimdiye kadar benim için, beni her allahın günü Diddo'yla mı besledin?' diye evde söyleniriz." diyor bir diğeri. Yorgancı Rıza'nın, yanına çırak aldıktan kısa bir süre sonra nüfusuna geçirdiği oğlu bu. Şimdi bütün makaraları koyuyor. Mediha Hanım'ın karşısında şır şır dökülüyor.

‘Çalışmam ben onun o atlas yorgancı dükkânında Mediha Hanım! Bunu böyle bilsin! Onun gibi üç beş kuruşa iğneyle yıldızlar atamam yorganlara, yastıklara... Gönlümü ve iki gözümü önüme düşüremem. (Bu zamanda kafasını kullanan aya ve yıldızlara çıkıyor. Herkes fedai! Herkes kurnaz! Millet Diddo'yu hamuduyla götürüyor.” (Zorlu, 2015, s. 81).

Görüldüğü üzere bu arzu yaşamın merkezi haline gelir. Bütün amaç diddoya ulaşmaktır artık. Tüm gerçeklik algısı ve anlamın kurgusu diddoya olan yakınlık üzerinden düzenlenir. Bu nesnenin yarattığı bağımlılık yaşamla baş etmeyi kolaylaştırır. “Böylelikle, mesela hafta sonu, koğuş sayımından sonra ilaçlanıp güneşin altına serilerek kurutulacak tahtakurulu yataklara uzanıldığında, yastığa baş koyar koymaz dalınıyor. Tanrı'nın verdiği harfler onlardan uykularında alınıyor. Sayıların harflerden oluştuğu ona unutturuluyor. Çocuk için artık 7 7'dir, Bahçelievler değil... 17 17'dir, Erdal EREN değil... 33 33'tür, Dersim'e TUNÇ bir ELİN sığıttığı kurşun değil... 1 1'dir, Mayıs'larda birdirbir oynayan alanlar değil!” (Zorlu, 2015, s. 82-83). Diddo bir mutluluk kaynağı değil bir afazi kaynağıdır. Ayrıca belirgin yan etkileri de vardır:

“Eğer Mediha Hanım'ın yaptığı Diddo'lardan yersek... Karınlarımız ağrıyacak, kusacağız, bir iki gün ateş, ter ve kâbus içinde çırpınacağız. Altılarımızı tutamayacak, yataklarımızı göl yapacağız.” (Zorlu, 2015, s. 116).

Bütün bunların ışığında okuyucu diddoyu uyuşturucu madde olarak yorumlamak için bütün ipuçlarına sahiptir. Bağımlılık yaratan, insanı fiziksel ve ruhsal olarak parçalayan ama anlama, anlamlandırma sürecini boğduğu için yaşamayı kolaylaştıran bir maddenin ilk çağrışımı elbette bu olacaktır.

Fakat metnin bütünü düşünüldüğünde bu tek odaklı açıklama yetersiz kalacak ve okur bu simgeyi daha geniş yorumlama ihtiyacı duyacaktır. Bu durumda diddo kapitalist sistemin insana sunduğu yalancı hedefler ve avuntular olabilir mi?

Marcel Proust, madleni yediğinde onun, içindeki bir şeyi harekete geçirdiğini fark

eder. Madleni yemeyi bırakarak zihnine döner(Proust, 2020, s. 48). Madlen, zaten onun içinde var olan bir şeyi harekete geçirmiştir. Bu bağlamda Diddo'yu da değerlendirdiğimizde Diddo'nun bir sembol olduğunu görürüz. Çocuklar Diddo'ya olan bağlılıklarından değil içsel olarak itaat etmeye yatkın olduklarından itaat ederler. Diddo, Mediha ve Kement'in elinde bir araçtır.

Diddo, metin bazında Mediha Hanım'ın elinde bir araç olabilir. Fakat Diddo'nun üstkurmacaya dâhil edilebilen bir yapısı vardır. Bizce Diddo yazarın çocukluk anılarına giderken ona eşlik etmiş ve bu sayede metni yazma konusunda bir kolaylık sağlamıştır. Bunu,yaptığımız röportajda Zorlu'nun Diddo'yu madlene benzetmesinden de anlayabiliriz. Çünkü Diddo metnin yalnızca bir yerinde bir karakter tarafından çocukluğuna gitmesini sağlayacak şekilde kullanılır. Bunun dışında Diddo'yla anılarına ulaşmayı hedefleyen esas kişinin yazar olduğu kanaati doğar.

Metinlerin genelinde Diddo gibi pek çok simgeye yer verilir ve bunların anlamlandırılma süreci metnin bütün olarak anlamlandırılması için önemlidir ve metinlerdeki çok anlamlılık önemli ölçüde bu anlatım tarzına bağlıdır.

Bütün bu simgelerin ve yer yer metni parçalayan eklektik kurgunun altında Türkiye'de kenar mahallede yaşayan, itilmiş, yaşam mücadelesi veren insanların; görmezden gelinen eşcinsellerin ve bağımlıların hikâyesi anlatılır. Görüldüğü kadarıyla yazarın takipten vazgeçmediği tek çizgi, o kahramanların yaşam çizgisidir. Sanatçı bu insanları, onların varlığını kurgu dünyasına aktarmış ve bastırılan bu sesleri yazılan dünyada var etmek istemiştir.

Şehiriçi Öyküleri'nde her ne kadar 'Diddo' gibi metnin bütününe yayılmış bir metafor olmasa da 'gözlük metaforu da Diddo'nun işlevini üstlenir. "Piç Mahmut'u güneşten kurutmak, öfkeden kudurtmak için sokaklara çuval çuval Adnan moru, plastik gözlük salarlar. "Çeksen kopmaz/Kıvırdığın yerde durmaz/ Ayağının altında çiğnesen kırılmaz / Amerikan harikası." Yanına sakız çiğnenirse pek makbul, pek fiyakalı olur, icabında gözlüğü açar! Hele de saçlarını ıslatıp arkaya yatırır, gömlek yakalarını kolalayıp yukarıya kaldırırsan, sizden kıyağı bulunmaz! (Zorlu, 2016, s. 34).

Görüldüğü üzere eserde plastik gözlükler insanların dünyayı algılayış biçimlerini değiştirir. Amerika'dan ithal edilen bu gözlükler sadece bir tüketim unsurunu değil aynı zamanda bir dünya görüşünü simgeler. Fakat yazara göre batıdan üçüncü dünya ülkelerine ihraç edilen bu dünya görüşü ya da yaşam tarzı temelde kusurludur. İnsanları ve toplumları geliştirmeye değil küçültüp aptallaştırmaya yöneliktir:

"Nah! Şuraya, şu damlara yazıyorum ki, bu gözlükleri bir kez takan iflah olmaz artık!

Hayatı morarır be! Gözlerinin altı üstü bir kabarır! Beyin desen sulu zırtlak! Kemirdiği üzümün sapına, yalanıp durduğu kemiğin çapına şükretmek için zor atarken dini camilerin kapılarına.” (Zorlu, 2016, s. 35).

Ecevit, postmodern edebiyat; somut yaşamı kurgulamaz, kendini, nasıl kurgulandığını anlatır, demektedir (Ecevit, 2016, s. 71). Postmodern metinlerde edebiyatın gerçekliği kurmaca gerçeklik olmuştur, bu gerçekliğin en net yansıması üstkurmaca ile olur. *Şehiriçi Öyküleri*’nde anlatıcı Marika’ya yıllar önce terk ettiği şehri anlatır. “Ne yapmaya çalıştığının farkında mısın, Marika? Seni şehirli, kendimi ise yabancı kılacağım. Birbirinin içindeyken kim anlatabilir ki hakkıyla ötekini?” (Zorlu, 2016, s. 13). *Şehiriçi Öyküleri*’nin içinde bulunan öyküler Marika’ya anlatılan şehir hikâyeleridir. İlk öyküde ‘Karşılama’da anlatıcı ile Marika arasındaki diyaloga yer verilir. Marika, anlatıcının tırnaklarının arasındaki kazı artıklarını görerek ona hangi öykülerde dolaştığını sorar. İlk öykü anlatıcının Marika’ya hoşgeldin’idir. Birbirine bağlı çeşitli öykülerle devam eden kitabın son öyküsü ise ‘Uğurlama’ başlığını taşır. Görüldüğü gibi metnin yazılış süreci metnin ana kurgusu haline gelmiştir. Burada hayatın gerçekliği ile kurmaca gerçekliğin birbirine karıştığını görürüz. Çünkü arka kapak yazısında da belirtildiği gibi “Bir şehri yüz defa söyletme bana!” diye biten bu kitap, 6-7 Eylül olaylarının ardından İzmir’i terk eden, yazarın annesinin çocukluk arkadaşı Marika’dan özür dileme ve onu bırakmak zorunda kaldığı şehre geri dönmeye ikna etme girişimidir.” (Zorlu, 2016, s. arka kapak). Ecevit’in de belirttiği gibi postmodern roman üstkurmaca tekniği ile dış dünyadan aldığı gerçeklik ile oynayarak onu oyunsulaştırmaktadır. (Ecevit, 2016, s. 71). “Üstkurmaca, çok genel anlamıyla, romandaki evrenin, kurmaca olduğunun, metinsel bir gerçeklik olduğunun açıkça vurgulanmasıdır.” (Narlı, 2009, s. 124).

Postmodern anlatıcı okuyucu ile oyun oynar. *Hergele Âşıklar*’ın anlatıcısı bu oyunu okuyucusundan gizlemez, oynadığı oyunu açıkça ifade eder. “N’olur öykünüzde kendimizi astığımızı söylemeyiniz... Söz mü? ‘Söz!’ Siz en iyisi öykünüzde bizi vurun. Vurmuşlar, deyin, çoğul çoğul gani gani vurulmuşlar...” Gerçekten de anlatıcı sözünü tutar, metnin sonunda Zekeriya metaforik olarak farklı şekillerde öldürülür. Annesi Nebahat, Zekeriya’ya beddua ettikçe Zekeriya yavaş yavaş çökmeye başlar; Nebahat’in nefesinin kesildiği yerde Kement ve Mediha, Zekeriya’nın anılarına dişlerini geçirirler. Zekeriya kan sızan ağzıyla konuşur. “Beni Annem Vurdu!” (Zorlu, 2015, s. 213).

Şehiriçi Öyküleri bir özür dileme girişimi iken *Hergele Âşıklar* intikam alma girişimidir. Hazan, Zekeriya’nın ölümüne metaforik bir biçimde sebep olan Mediha ve Kement’e elindeki harfleri saplar. Bununla gerçeklik algısının saptığını görürüz. Öte yandan harflerle alınan intikam sadece Hazan’ın girişimi değildir. Bu bize aynı zamanda yazarın

intikamını da çağrıştırır. Yazar bu metni oluşturarak belli ki kendi yöntemi ile intikam alıyordur. Tanrı yazara harfler vermiştir o da intikamını metinleştirir.

Zekeriya'nın metin içindeki metaforik ölümlerinden biri ise Mediha Hanım'ın bedenindeki kaynaşmadan dolayı Hazan ve Zekeriya'ya benzettiği iki başlı böceği elindeki sustalı ile ikiye ayırması ile gerçekleşir. “Kement'se ‘N’apıyor onlar orada?” diye soruyor.

‘N’apacaklar!’ diye sinirle bağırarak ayağa dikeliyor Mediha Hanım. ‘Biri hemen oracıkta öldü... Diğeri onun ölümünü koltuğunun altına almış SON'a doğru koşuyor.’

‘Hazan!’ diye fısıldıyor Kement.” (Zorlu, 2015, s. 232).

Bütün bunların yanında postmodernist yazarın gerçeği anlatmak gibi bir derdi yoktur. Hayatın içinde de simülasyon gerçekliğin yerini almıştır. Baudrillard simüle edilmiş hipergerçekliği hakikatten ayırmanın bir yolu olmadığını söylemektedir. (Baudrillard, 2017) Dış dünyadaki gerçeklik bu denli çarpıtılmışken yazarın yansıtabileceği bir gerçeklikten de söz edilemez. Yazar gerçeklik karşısında tüm insanlar gibi çaresiz kalır ve oyuna ve fantastiğe yönelir. Bunun yanında Todorov, Frye'in sınıflandırmasını incelerken “Gerçeğe uygun anlatıyla her şeye izin verilen anlatı edebiyatın iki kutbunu oluşturur.” (Todorov, 2004, s. 19)demektedir. Her şeye izin verilen anlatı kurmacanın imkânlarını genişleterek yazara geniş alan açar. Çıplak gerçeklikten bahsedebilirsek eğer buradan beslenmek anlatıyı sınırlara hapsedecektir.

Gerçek hayatta mantıksız olarak nitelendirilebilecek olan olaylar örneğin çocukların çamaşırlarının konuşması metin bazında işlevsel ve mantıklıdır. Metnin amacına hitap edebileceği gibi hiçbir şeye de hitap etmeyebilir. Bu kurgusal gerçeklik onu saçma yapmaz. Gerçekliği tek boyutlu düşünmemek gerekir. Kurmaca gerçeklik ve maddesel gerçeklik doğaları gereği birbirinden farklı anlamlara gelir.

Metinlerde gerçekliğin parçalanmasının dozunun bazı yerlerde giderek arttığını görürüz. Gerçeküstü öğeler fantastiğe doğru kayar. Hergele Âşıklar romanında Mediha Hanım için sıklıkla cadı vurgusu yapılmaktadır. Bu vurgu Mediha'nın uçup dama konması ile güçlenir. Hergele Âşıklar romanında fantastik öğelerden biri de cansız varlıkların konuşmalarıdır. Çocukların iç çamaşırları, kara taneli asmalar, bulutlar çocukların korkusunu anlatırlar. Şhiriçi Öykülerinde de fantastik öğelere rastlanır. Fareler çocukları, evleri, sokakları, anlatıcının ilk öpüşünü yerler. Şehri yiye fareler sıra anlatıcının kör anlatısına geldiğinde dişlerini geçiremezler. Metindeki fareler bu yönüyle zamanı çağrıştırır.

Postmodern felsefenin üzerinde önemle durduğu konulardan biri gerçeklik olgusudur. Postmodernizm, gerçeklik algısını sorgular. Gerçekliğin ne olduğu ile ilgili temel bir soruya cevap vermeye çalışırken insan zihni dışında gerçek bir dünyanın var olup olmadığı hakkında

uçlarda dolaşan tartışmalar yaratır. Gerçeğin bir yanılsamadan ibaret olduğu, beş duyu organımızla algıladığımız her şeyin gerçeğin bir taklidi- hipergerçeklik olduğu düşüncesi postmodernizmle birlikte ortaya çıkmıştır.

4.3.2.Dil

Yazar, kendisiyle yaptığımız görüşmelerde kendisi içinedebiyatın, çocukluğundan beri içinde yaşadığı toplumsal gerçeklikten kaçış olduğunu belirtmiştir. Sanatçı, içinde bulunduğu şiddetten kaçarak dile sığınır. Aynı şiddeti dille yansıtır. Bu sebeple dil, Zorlu'nun eserlerinde yalnızca bir araç olmanın çok dışındadır. Maruz kalınan şiddeti yansıtmak için yazar; noktalama işaretlerinden, seslere, harflerden sözcüklere, italik yazılardan kalın puntolara, büyük harf- küçük harf kullanımından sözsel çarpıtmalara ve sözcüklerin yapıları ile oynamaya kadar pek çok yolla dilin ve yazının imkânlarını zorlar.

Hergele Âşıklar romanını incelenirken yalnızca sözcük ve cümle bağlamında anlama odaklanmak yeterli değildir. Zorlu harfleri de anlam ögesinin içine dâhil edecek şekilde kullanır. Anlatıcı/ yazar harfleri Tanrı'nın armağanı olarak görür ve Tanrı'nın kendisine bahsettiği bu armağanı yoksul insanlara armağan eder. Burada üstkurmaca ve dilin birlikte ilerlediği görülmektedir.

Yazar/anlatıcının dili armağan olarak görmesi sıkça tekrarlanmaktadır. Metnin çeşitli yerlerinde “Tanrı bize A vermişti, Tanrı bize B vermişti” (Zorlu, 2015, s. 9) ifadesi leitmotiv olarak kullanılır. Bu leitmotiv, yazarın dile ve edebiyata bakış açısını vurgulayacak şekilde sıklıkla tekrarlanır.

Hergele Âşıklar'ın “Görgü Tanıkları” isimli bölümünde yazar harfleri klasik kullanımının dışında farklı şekillerde kullanır. Harfler sadece bir aktarım amacı olmaktan çıkarak içeriğe yön veren unsurlar haline gelmektedir. Çeşitli yollarla rüşvet yiyen polis amirinin daktilosu “y” harflerini basmaz (Zorlu, 2015, s. 73) .

Yazar anlatmak için kelimelere, dile muhtaç olduğunun farkındadır. “Meğerse biz meramımızı çırılçıplakken hiç mi hiç tanımamışız! Demek ki, ey yeryüzü, Tanrı'nın harfleri içimizde!” (Zorlu, 2015, s. 8).

Yazar, mahallenin insanlarını onların diliyle anlatmaktadır. Bıçkınların, kabadayıların, eşcinsellerin konuşmalarını olduğu gibi yansıtmış, onlara ait jargonlardan yararlanmıştır. *Şehiriçi Öyküleri*'nde kadınlar da kendi dünyalarında kendi dilleriyle konuşmaktadırlar. “Evlerinden Kaçanlara Dua” başlıklı yazıda İhsan isimli genç konuşmalarından anladığımız kadarıyla okuma-yazması olmayan eğitimsiz birisidir. “Recai! Kardeşim! Nasıl... Bir kız... Anlatamam... Bir kız ki... Görsen... Üf... Dersin ki... Öyle... Yani hiç... İcabında... Yaktı...

Aşk... Ulan... Ah... Sanki... Mektup... Hani... Şiir miir... Bir kız... Tamam?” (Zorlu, 2016, s. 78).

Şehiriçi Öyküleri’nin “Kuşlar” isimli öyküsü “Halit Ziya Uşaklıgil’e saygıyla.” ithafla başlar. Zorlu, Halit Ziya’nın diliyle bir öykü yazmıştır: “Hasılı aile hayatı Selanik’te onu bekleyen yakın arkadaşı Nevzat’a yazdığı mektuplarda da anlatıldığı gibi, vidaları gevşemiş, dişlileri aşınmış, şarkın her türden afyonuyla yağlanmış bu çark-ı devletin cenin-i sakıtlarından biriydi.” (Zorlu, 2016, s. 87).

Görüldüğü gibi yazarın dili, bulunduğu kabın şeklini alan bir sıvı gibi bulunduğu anlatının şeklini alır.

Zorlu’nun dili şiir diline yakındır. Hatta bazen kelimelerle ezgiler oluşturur. “Beee! Nikoydun buraya! Ell! Lerinolmaya! See! Niunuttum sanma! Add! Inhâlâ aklımda!” tangoları çalıyor.” (Zorlu, 2015, s. 126). Edebiyata şiir yazmakla başlayan yazar, şiir dilini hiçbir eserinde bırakmamıştır.

Sanatçının eserlerinde dilsel anlatı ve toplumsal anlatı birbirini besler. Özellikle *Hergele Âşıklar* romanında dil sadece bir aktarım aracı değil aynı zamanda anlatının önemli bir parçasıdır. Metin “Tanrı bize harfler verdi.” cümlesiyle başlar. Ve Hazan karakterinin diğerlerinin üzerine harfler fırlatmasıyla son bulur. Kanaatimizce, bir sosyal çevreye ve bir hayat öyküsüne sıkışmış insanları anlatan yazar onların sadece yaşamlarının değil yaşam öykülerinin de çalıştığı mesajını iletir.

4.3.3. Bakış Açısı ve Anlatıcı

Tekin’e göre bakış açısı bir perspektif meselesidir (Tekin, 2018, s. 50). Bakış açısı, anlatıcının metne göre aldığı konumu işaret eder. Yazarın anlatıcıyı yerleştiği konum, okuyucunun da olaylara şahitlik ettiği konumdur. Okuyucunun olayların ne kadarına vakıf olacağı meselesi bakış açısının belirlenmesinde önceliklidir.

Modern romanlarda kullanılan bakış açıları postmodern romanlarda görülmez. Postmodern düşüncede özne ve nesne zıtlığı bulunmadığından ve her iki kavram da iç içe geçtiğinden öznenin nesneye bakışı gibi bir durum da gözlenmez. Bunun yerine çoklu ve karmaşık bakış açılarına rastlarız (Koçakoğlu, 2012, s. 134).

Postmodern anlatıda anlatıcının çoklu ve karmaşık olması onun tespit edilmesini ve anlamlandırılmasını zorlaştırır. Bu noktada okuyucu aktif rol almalıdır:

“Postmodern romanda konu birçok kişi tarafından anlatılabileceği gibi kimi zaman konuyu kimin anlattığını bulmak okuyucuya düşer. Okuyucu “olayı çözdüm” dediği anda yanıldığını fark edebilir. Sözün kısası postmodern romanda okuyucu edilgen değildir, hazır

bilgiye ya da çözümlemelere ulaşamaz; daima yazarla bir çekişme içerisinde, “oyun”un bir parçasıdır.” (Özot, 2012, s. 2281).

Hergele Aşıklar romanının en üst katmanında kolektif bir anlatıcıya rastlarız, bu anlatıcı birinci çoğul kişi ağzıyla konuşmaktadır. Hazan’ın, Zekeriya’nın ve çukurun hikâyesini bize bu anlatıcı anlatır. Anlatıcının kurduğu cümlelerden bahsi geçen çoğul anlatıcının mahalle sakinleri olduğu anlaşılır. Romanda çoğul anlatıcı anlatıma dâhil olduğunda metin italik harflerle verilmiştir:

“Define bulmaktı, bizim umudumuz. Labirent gibi, her biri birbirine açılan ve tuğla kemerli kapıları olan beş geniş dehliz keşfettik. Saatlerce her yeri eşeleyip didik didik ettik. Karşılaşa karşılaşa bir iskeletle karşılaştık! O sırada Hazan, Zekeriya’yı oynamaya çağırdı, onlarla birlik olduk! Biz! Taa rüyalarımıza düşene/ düşürene kadar kemiklerle kılınççılık oynadık.” (Zorlu, 2015, s. 42).

İtalik harflerle yazılmış paragraflarda çoğul anlatıcının içine *Hergele Aşıklar*’dan başkarakter Zekeriya’nın da dâhil olduğunu görürüz. Anlatıcı “ ‘O zaman cümlemizin gelmişine geçmişine,’ Zekeriya Hergelesi’yle birlikte ‘Çivileme dalıyoruz anasını satayım!’”(Zorlu, 2015) diyerek tahkiye etmeye başlar. Anlatıcı kendisinden, kendi varlığından bahsetmektedir: “İçimizde Hazan ve Zekeriya da vardı.” (Zorlu, 2015, s. 39).

İtalik yazılmayan paragraflarda ise Zekeriya’nın daha edilgen bir rol aldığı görülür. Bu kısımlarda Zekeriya’dan üçüncü kişi olarak bahsedilir. Bu değişkenlikokuyucuya metni birden fazla kişinin yazdığı izlenimini verir. Anlatıcının perspektifine göre özne konumunda bulunan Zekeriya nesne konumuna geçer. Bu sayede okuyucu Zekeriya’nın hikâyesini farklı perspektiflerden okuma imkânına sahip olur. Anlatıcı akışkan ve oyuncudur. Anlatılan hikâyeye göre değişir.

Koçakoğlu, postmodern romanlarda kullanılan anlatıcı çokluğunun metne parçalı bir yapı kattığını ve okurun gerçeklik algısını kırdığını söyler. Bu durum postmodern eserlerin belirsiz ve muğlak olması durumlarına hizmet eder (Koçakoğlu, 2012, s. 119).

Çetin ise, romanda tek bir anlatıcının yetersiz kaldığı durumlarda çoğul anlatıcının daha işlevsel olduğunu söylemektedir (Çetin, 2003, s. 138). Çoğul anlatıcı, postmodern yazarların sıklıkla tercih ettiği bir tekniktir. Zorlu da eserinde çoğul anlatıcıya başvurur. *Hergele Aşıklar*’da çoğul anlatıcı her şeye hâkimmiş gibi görünür ancak onda tanrısallık özelliği bulunmaz. Çoğul anlatıcının müşahit olma perspektifinden baktığını görürüz. “Merhum, insan’dı! Biz onu insan bilirdik! Biz onun gülüşüne tav’dık! Bu gülüşün kıyısında köşesinde bizim de katkımız vardı. O’nun güzel hatırına gider sendikalara yazılırdık, onun güzel taşaklarının burulmasına dayanamaz, gider kendimizi gözaltına aldırırdık, onu yalnız

bırakamazdık, çölde kılıçların önüne geçer, mermer şehirlerde baldıranların içine daldık; bir insanın hatrı bu kadar güzel, bu kadar vefalı olurdu... O bizim sudaki yansımamız, çöldeki serabımızdı... Suyu yazılmış gibi, nasıl da ürperiyor, ısıldıyordu. Sırf onun hatırına aç kaldık, Kement hergelesi bizim ağzımızı yoklamaya çalıştığında, gereken cevabı verdik.”(Zorlu, 2015, s. 132). Ancak romanın sonunda Zekeriya öldükten ve Hazan’ın sonu da anlatıldıktan sonra kendini anlatıcının arkasına saklayan yazarın varlığını hissedilir. Romanda her şeyin, hikâyeyi anlatan kahraman/anlatıcının bile üstünde yer alan bir yazar söz konusudur. Bu yazar varlığını son cümlede belli eder. “ S bir kırbaç, O şaşkın bir ağız, N açacak: Şimdi odaya girenlerin şaşkın ağızları bir kırbaç gibi açılacak!” (Zorlu, 2015, s. 235). Bu cümlede yazarın tanrısal bir bakış açısı ile kendini metin içinde konumlandığı görülür. Yazar zaman akışını kırarak andan geleceğe doğru bakar ve tanrısallık özelliğine bürünerek gelecek anı işaret eder.

Anlatıcı zaman zaman okuru ile konuşarak kurgusal gerçekliği kırar. Bu durum dış dünyanın gerçekliğinin parçalanmasının metin bazında taklididir. “*E vallahi, Nesibe Hanım'ın doğumunu göstermeden bırakmayız sizi! O kadar uzun yolları tepip buralara, bu çukura kadar gelmişsiniz, katettiğiniz o zahmete değsin bari... Bu doğum tam bir felaket, bizden duymuş olmayın ama tam bir: Kara divane.*” (Zorlu, 2015, s. 19).

Eserlerde anlatıcı sık sık değişir örneğin çoğul erkek anlatıcı konuşurken bir anda Zehra ve Emire adlı iki yaşlı kadının anlatıcı konumuna geçtiğini görürüz: “*Evimizin taraçası, Mediha Hanım'ın konağının balkonuna bakıyor. Zekeriya'nın kulaklarıyla duyduklarına, biz iki yaşlı ahretkardeşi gibi uzaktan bakıyoruz.*” (Zorlu, 2015, s. 36). Ancak bir paragraf sonra bu anlatıcıların da daha edilgen konuma geçtikleri görülür. Onların konuşmalarını başka bir anlatıcı aktarmaya başlar: “Zehra ile Emire'ye göre... Mediha Hanım, orta yaşlı, derli toplu bir kadın. Emire, hafif ama keskin bir acıyla yüzünü buruştura buruştura, koca kalçalarını elleriyle yönlendirerek Zehra'nın yanına yaklaşıyor. ‘Son zamanlarda bir güzelleşti, gençleşti Mediha Hanım!’ diyor. Zehra, ahretliğine kanepede yer açarken suratını buruşturuyor.” (Zorlu, 2015, s. 36).

Romanda çoklu anlatıcıya cansız varlıklar da dâhil olur. Örneğin çocukların yaşadığı korku onların iç çamaşırları tarafından anlatılır. “*Bakın biz onun iç çamaşırları, yani donu, fanilas, atletiyiz, lastiğimiz patlasa da, kimi zaman aramızda ufak tefek gedikler açılrsa da ona bağlıyız, onun için alüminyum çamaşır leğenlerinde hırpalana paralana ağarıyoruz, onu sizin kadar biz de çok iyi tanıyoruz. Şimdi biz bizyiz, açık konuşalım. Buna benzer şeyleri zaman zaman yaşarlardı. Tamam, evet... Babalarından dayak yiyen ve ağızları burunları kan içindeki anneleri, en büyük ve son yalvarı olarak koşup onları kucakladıklarında çok korkarlardı, yavrularım benim, hemen altlarına yaparlardı.*” (Zorlu, 2015, s. 101).

Anlatıcı olan cansız varlıklar anlatılan karakterlerle doğrudan bağlantılıdır ve karakterlerin yaşam şartları ve psikolojilerini son derece çarpıcı şekilde ortaya koyarlar:

“Evet, son günlerde bu çocuklar bi' acayip oldular. Bakın bilyelerini bizim asma dallarımızın arasına koymuşlardı, kaç gün oldu hâlâ bulamıyorlar. Kaç yılın asmasıyız, ayıptır söylemesi, bu çukurda sizden epeyce eskiyiz. Kesseler de bıçseler de, kimseler ilgilenmese de hep ayakta kaldık. Kendimize yettik. Baharda ta belimize kadar yeşil sürgünler saldı. Çocukların tırtıldüşlerini yapraklarımızla hep biz besleyip renklendirdik, hep onların kelebekleşip uçan en güzel mucizelerinden biri olduk. Biz onların ipek dallı şaşkınlığıyız. Ahretliklerinin şarabı...” (Zorlu, 2015, s. 103).

Postmodern anlatının en yaygın konularından biri yazma eyleminin kendisidir. İncelenen eserlerde de metnin bizzat kahramanlarından biri tarafından yazıldığına dair ipuçları vardır:

“Hazan'ın gözleri kan kırmızı. Hazan nefes nefese Niyazi'nin geyiği gibi neredeyse yorgunluktan yana düşecek. ‘Ben çok yoruldu be Zekeriya! Daha fazla yazamayacağım... Biraz dursak... Biraz bir birimize sarılıp uyusak... Sonra yine devam ederdik...’ diyor. Ulan kitapsız Zekeriya!

‘Yazmak var, dönmek yok Hazan!’ diye bozuk çıkıyor. ‘Kimsenin yazmak istemediği bir dünya bu!’” (Zorlu, 2015, s. 200).

Hergele Âşıklar romanında yazarın anlatı imkânlarını zorladığını görürüz. Anlatıcının değişmesi herhangi bir mantık içinde gerçekleşmez. Okuyucu metin içinde ani anlatıcı değişikliği ile karşı karşıya kalır. Zekeriya'nın Hazan'a yazdığı aşk mektubu bir yerden sonra Hazan ve Zekeriya'nın karşılıklı konuşmasına dönüşür. Hazan, Zekeriya'ya aynı aşk mektubu içinde yanıt verir:

“...adam ettim Hazan, seni ben adam ettim ulan. Niye susuyorsun? Söyle, yaz hadi, ben senin Zekeriyan değilim de başka neyim? Hiç anlamıyorsun değil mi? O kalın kafan hiç almıyor değil mi? Sen gemiyi iyice açığa aldın ama Hazan. Beni boğmaya başladı. Beni korkutmaya başladı Zekeriya! Güzelliğin, iyiliğin canlar yakıyor! Sana karşı bir kusurum olduysa, n'olur beni affet! Ama olmayacak! Bunu benden isteme, daha fazla yapamayacağım! Seni kaybetmekten yoruldu! Bak başımıza bir iş açılacak! Zekeriya! Artık n'olur bir daha buluşmayalım, yazmayalım! Yazmayalım ha? Adamı aşkıyla durduk yere azdıran benim sanki! Hadi uzatma! Bu gece, bıçkıhaneye gel! O kadar çok o kadar çok özledim ki seni Hazan'ım! Eğer sana uyarsa, beni sev, ben senin için bu kadar bedel ödemeye hazırım! Satırlarıma burada son veriyorum.” (Zorlu, 2015, s. 198).

Şehiriçi Öyküleri'nde de anlatıcı belirli bir kurala bağlanmadan değişir. 3. tekil

anlatıcıdan 2. tekil anlatıcıya geçilir:

“Eşe, mutlulukla çırpınıp duran Serpil'i sıkı sıkı tuttu.

Serpil!

‘Biri mi seslendi?’

Benim, ben! Narlarla gelen! Beni duymuyor, elinin tersiyle buğulanan gözlerini siliyorsun. Sizin bu şehrin insanları, koca gövdelerini elleriyle mi susturur, elleriyle mi konuştururlar hep? Bu şehrin insanları elleri midir, Serpil?

Burnunu çekiyorsun. Koltuğunun altındaki büyücek bohçayla taraçaya uzanan merdivenlere yöneliyorsun hırsla.” (Zorlu, 2016, s. 24-25).

Çoğu postmodern anlatıda yazar kurmaca katmanlarının en üstünde yer alır. Metni kurma süreçlerini aktarırken yazarlar, okuyucuda kendilerinin tüm anlatıya hâkim oldukları hissini yaratırlar. Ancak *Şehiriçi Öyküleri*'nin henüz başında durumun böyle olmadığı görülür. Yazar anlatıyı oluşturmak için cebelleşmektedir. Bu cebelleşmeye karşılık tırnakları ile şehri kazarak öykü arayan yazarın anlatıya hâkim olmadığı hissedilir. Özne-nesne perspektifinin anlatıcı ve yazar boyutunda kaydığı görülür. Anlatıcı yazarla konuşup onu uyarır:

“O kuyudan gece gündüz gelen iniltilerin ardına düşme! Kulağını toprağa dayayarak, yerin altından gelen yırtıcı homurtuların ne demeye geldiğini anlamayı bırak. Bu kadar meraklı olma! Sonra duyduklarını her önüne gelene de anlatma! Bizim işimizi zorlaştırma! Kuyuların kapaklarına sıvanmış alçıları da etrafı kolaçan ederek, sözde kimseye belli etmeden ufaktan ufaktan ellerinle kazıdığını biliyoruz. Kendini akıllı, bizi aptal sanma! Kuş bakışı tir tir titreyişine; dar omuzları, avurtlar içeriye çökmüş yüzü ve kemikli bedeniyle iki büklüm görünüşüne aldanıp da bu şehrin işinin bittiğini sanma! Marika'ya söylediklerini anımsa!” (Zorlu, 2016, s. 44).

Burada anlatıcı, yazar yerine kurmaca katmanlarının en üstünde bulunan kişidir. Görüldüğü gibi Zorlu'nun eserlerinde çoklu anlatıcının kullanılmasının yanında anlatıcının değişmesinin bir nedene bağlanamaması metne kayganlık kazandırmaktadır. Anlatıcının sürekli değişimi okuyucuya olaya farklı açılardan bakabilme imkânı verdiği için değerlidir. Anlatıcının bir karakter olarak Zorlu'nun metinlerine dâhil olması ve yazarın anlatıcı olarak metinlere müdahalede bulunması ise üstkurmaca kavramını ortaya çıkarır.

4.3.4. Üstkurmaca

Metafiction kavramı ilk defa 1970'te William H. Gass tarafından “Philosophy and the Form of Fiction” adlı makalede kullanılmıştır (Gökdoğan, 2017, s. 5). Üstkurmaca, kurgu

evreninde üst katman yaratarak eserin kurmaca bir gerçeklik üzerine oluşturulduğunu vurgular. Üstkurmaca yazarın metne dâhil olma serüvenidir. Okuyucu kurmaca gerçekliğin derin sularına dalmaya başladığında yazar kendini göstererek okuyucunun metnin gerçekliğini sorgulamasını sağlar. Üstkurmaca yoluyla yazarlar sadece kurmaca geçekliği değil içinde bulunduğumuz dünyanın da gerçekliğini de sorgulamaktadır.

“Yaşamın yazma edimi, dünyanın ise metin demek olduğu üstkurmaca romanların ana izleklerinden biri de, metnin içindeki yazarların kendi yazma edimleri ile ilgili düşüncelerinden oluşur. Yazar konumundaki bu roman kişileri, yazdıkları metinleri nasıl yazdıklarını anlatırlar, edebiyat konusunda kuramsal düzlemde düşünce üretirler.” (Ecevit, 2016, s. 117).

İncelenen her iki metinde de eserin merkezinde yazma eylemi yer alır. Yazarın benliğinin yansması eserlerde görülür.

Şehiriçi Öyküleri’nde metnin kahramanlarından biri olan anlatıcı şehrin hikâyesini metinleştirmek istediğini dile getirir. Anlatıcı bir diğer kahraman olan Marika’yı yanına alarak şehrin sokaklarına çıkıp rastladıkları anıların peşine düşer. Anlatıcının hikâyesinin peşinden koştuğu şehir, yazarın çocukluğunun geçtiği İzmir’dir. Marika ise arka kapak yazısında da belirtildiği gibi yazarın annesinin çocukluk arkadaşıdır. Anlatıcının kahramanlardan biri olmasının yanında anlatıcı ile yazar arasındaki koşutluk da metnin çokkatmanlı yapısını işaret eder. Bu katmanların en üstünde bulunan yazarın metni kurgulama amacı Marika’yı bırakmak zorunda kaldığı şehre geri getirmektir (Zorlu, 2016, s. arka kapak).

Şehiriçi Öyküleri’nin ilk hikâyesi “Karşılama” başlığını taşır. “Karşılama”da yazar metni yazma niyetini açıkça belirtir. Anlatıcı yoluyla hikâyelerin anlatıldığı Marika’ya seslenir:

“Ne yapmaya çalıştığının farkında mısın, Marika? Seni şehirli, kendimiye yabancı kılacağım. Çünkü bu şehre dışarıdan, öteki bir yerden bakmalıyım. Birbirinin içindeyken kim anlatabilir ki hakkıyla ötekini? Araya gerili dil perdesini yırtmak, metin olmak için dışına çıkmak/çıkarmak gerekmez mi? Oysa ben kanıksamanın tuzağına düşmemek, esereklenmek, ne mal olduğumu göstermek istiyorum. En olmadık saldırılarla kızdırmak istiyorum bu şehri. Sen de buraya bizi birbirimize düşürmek, kapıştırmak, bakışsızlığımızı anımsatmak için gelmedin mi, Marika? Bu yükün altından kalkabilecek miyiz? Bizi layığıyla kışkırtabilmek için adımı unutabilecek misin?” (Zorlu, 2016, s. 13).

Ecevit, üstkurmacayı barındıran eserlerde kahramanın yaşam öyküsünün yazma edimi sırasında karşısına çıkan güçlüklerle boğuşmasıyla oluştuğunu söyler (Ecevit, 2016, s. 99-100). *Şehiriçi Öyküleri*’nde de şehrin öyküsü, yazarın güçlüklerle boğuşması ile açığa çıkar.

Yazarın adeta anlatıyı kazarak anlam çıkardığı görülür. Umberto Eco nasıl anlatı ormanlarında geziye çıktıysa Niyazi Zorlu da anlatının topraklarını tırnakları ile kazmaktadır:

“Güneşin ilk ışıklarından önce yorgun argın, leş gibi uzandığım yatağıma tedirgin yanaşıp, yüzümdeki çizikleri okşar, tırnaklarımın arasındaki kazı artıklarına ürpererek bakarsın. ‘Nerelerde, hangi öykülerde dolaştın sen?’” (Zorlu, 2016, s. 14).

Parla’ya göre; “Kesintilerle sürdürülen kayıp metin arayışları düzyazının şiire en çok yaklaştığı anlardır. Kesinti anındaki her kayıp metin, yaratıcılığın sıfır noktası, dolayısıyla yeni öykülerin metne yağmak üzere olduğu andır.” (Parla, 2021, s. 237). *Şehiriçi Öyküleri*’nin ilk bölümünde yazar metin arayışlarından sonra “bir şehre böyle girilir işte” (Zorlu, 2016, s. 16) diyerek Marika ile şehri dolaşmaya başlar. Avlularda, yokuşlarda, kapı önlerinde, sokaklarda gezindikten sonra bir nar ağacının dallarına oradan da meyvesine yürür. İkinci metin “çatlayan narlara bak, Marika” (Zorlu, 2016, s. 19) cümlesiyle başlar. ‘Nar’ tesadüfen seçilmiş bir sembol değildir. Yazarın kayıp metin arayışları meyvesini vermiştir. Nar, kapalı bir yapı olmasına rağmen kırıldığında içinde sayısız meyve tanesi bulunduran bir meyve olmasıyla anlatının kendisini açmakta olduğuna bir işarettir. Metinde narların yerlerde yuvarlanıp ezilmesi ile birlikte öyküler anlatılmaya başlanır. Parla’nın tabiri ile kayıp metin arayışları sonunda yeni öyküler metne yağmaya başlar.

Yazar/anlatıcı ve Marika kelimenin tam anlamıyla nar olmuşlardır:

“Çatlayan narlara bak, Marika!”

‘Çatlayan narlardan bak!’

Aralanmış ağızımdır onlar; doğuştan sürmeli, buğulu gözlerim. Ben bazen bu şehri, o yarıkların içinden izler, içimden söylerim.” (Zorlu, 2016, s. 19).

Anlatıcı hikâyelerini anlattığı diğer karakterlerle de konuşur:

“Serpil!

‘Biri mi seslendi?’

Benim, ben! Narlarla gelen! Beni duymuyor, elinin tersiyle buğulanan gözlerini siliyorsun. Sizin bu şehrin insanları, koca gövdelerini elleriyle mi susturur, elleriyle mi konuştururlar hep? Bu şehrin insanları elleri midir, Serpil?” (Zorlu, 2016, s. 24-25).

Metnin içindeki bazı karakterlerin de metnin yazıldığı bilincinde olduklarını görülür. Marika’nın anlatıcıya hangi öykülerde dolaştın diye sormasının dışında anlatıcının annesi de metne ve anlatıcıya müdahalede bulunur: “Sus!” diye azarlıyor beni Neriman. ‘Serpil ablanın başını ağrıtm!’” (Zorlu, 2016, s. 28). Bu durum karakterlerin de okuyucu düzeyinde var oldukları izlenimini yaratır. Böylece metnin katmanlarının çeşitlilik kazanarak dış dünyaya doğru taşıklarını hissederiz. Anlatıcı hikâyesini anlattığı şehirle de diyalog içine

girer: “Bana yalan söyleme! Görüyorsun işte! Bu ay da beni güzelleştirmeye yetmiyor.”

(Puslu bir gömlek içinde donup kalan) kendine haksızlık ediyorsun, ey şehir!”(Zorlu, 2016, s. 29). Şehir de anlatıcısı ile konuşur, ona yanıt verir:

“Yaşam çizgin upuzun. Öyle uzun ki, göstermeye utanırım. Bak! Bak!

Eyvah, eyvah! Üzerinde kem gözler var! Gözleri çıkar inşallah! ‘Yoo! Öyle deme! Gözdür, yazıktır! Gözleri yuvarlanıp gözlerime çıksın. Gözlerim onların gözlerini de saklar.’

İyi ama onlar senin kuyunu kat kat yükseltiyor. Senin şarkılarını gömmek istiyorlar.

‘Demek ki sesimi anımsıyorlar. Ne güzel!’ (Zorlu, 2015, s. 30).

Şehiriçi Öyküleri içinde farklı başlıklarla hikâyeler barındırır. Ancak bu hikâyeler birbirlerine bağlıdır. Hikâyelerin bu bağlılığını sağlayan en önemli etken anlatıcı/yazarın konumudur. Anlatıcı/yazar doğu anlatılarında ve masallarında olduğu gibi tahkiye etme amacıyla farklı öyküler anlatır. Bu öyküleri anlatan anlatıcı aynı zamanda Neriman’ın küçük oğlu olarak karakterlerin içinde de yer alır. Burada anlatının üç boyut kazandığını görürüz. Metnin başında kendi varlığını hissettirerek anlatıcının kendisi olacağını vurgulayan yazar, öykülerin Marika’ya anlatılmasını devralan anlatıcı, anlatıcının kendisi olduğunu hissettiren karakterlerden birisi yani Neriman’ın küçük oğlu.

“Tanrı bize A vermiş... Bak, Tanrı bize B vermiş. Sonra C, D, sonra bize E vermiş. F vermiş, G, H, I, J, K. Tanrı bize taaaaaaA Z’ye kadar, sonuna kadar söz vermiş.”(Zorlu, 2015, s. 7). *Hergele Âşıklar* romanı bu cümleyle başlar. Anlatıcı Tanrı’nın verdiği harflerden bahsederek birazdan bu harfleri dizerek bir şeyler anlatmaya başlayacağını bildirir gibidir. Nitekim metnin devamında “Haydi biraz daha harf, biraz daha! Bakın ne bulduk biz, diyelim, birazcık, kulaklarınız duyuyor mu söylediklerimizi - açın gözlerinizi ve ne söylediğimize bakın, diyelim!”(Zorlu, 2015, s. 7) cümlesiyle anlatıcı okuyucuyu metni okumaya çağırır.

‘Dili ve Irmakları’ isimli ilk bölümün sonunda “*Uslu bir adamın yapacağı bir iş mi bu?’ Gidip harflere uyuyoruz.*” (Zorlu, 2015, s. 8)cümlesi ile bir hikâyenin anlatılmaya başlanacağı anlaşılır. Bu ses harflerin çağrısına sessiz kalamayan yazarın sesidir. Yazarla gerçekleştirdiğimiz röportajda söyledikleri de bu yorumu destekler niteliktedir. “Sessizliğin en korkutucu olduğu saatlerde, gecenin bir köründe fısıltılarla uyandırılıyorum. Ritim dedim ya az önce, bugün bile ayda bir iki defa kafama doluşan ezgilerle yatağımdan kalkıyor ve nota bilmediğime yanıyorum; nota bilmeyen biri olarak o ezgilere uygun sözcükler, güfteler arıyorum.”

Ecevit’in *Tehlikeli Oyunlar* tahlili için belirttiği gibi *Hergele Âşıklar* da “yaşama ve yazma ediminin eşzamanlılığı üzerine kurulmuştur.” (Ecevit, 2016, s. 101).

“Eğer ben ölürsem kalma buralarda, illegale çekil ve yaz! Bir zamanlar bizim bir

üçgenimiz vardı diye yaz... Bir ucunda sen bir ucunda ben, hemen önümüzde düşlerimiz, hergelelerin kanat çırttığı her yer bizim ülkemiz. Unutma!...eğer hiç hesapta yokken gencecik ölmüşsek, içlerde ukde kalırız... Yaşadıklarımız yazılmadan huzura kavuşamaz! Durma Hazan! Tanrı ne harfler verirmiş insana, analar ne evlatlar doğurmuş! Eee, sonra... Yaz onlara! Evet, de!” (Zorlu, 2015, s. 192).

Gerek *Hergele Âşıklar*’da gerek *Şehiriçi Öyküleri*’nde kurmaca iç içe geçmiş katmanlı bir yapı izlemez. Yazar herhangi bir düzene bağlı kalmadan metnin içinde yer alır. Yazın ve yaşam belirli bir kurala dâhil olmadan aynı anda ve birlikte var olurlar. Üstkurmaca düzleminde kurgu matruşka bebek iç içe bir şekilde kapanmaz. Tıpkı postmodern özne-nesne ilişkisinde olduğu gibi ötekiliklerini yok ederek kaynaşırlar.

Hazan, Zekeriya’ya seslenir. “Ulan hergele! Öykünü yazmadan ben hiç seni aşksızlara bırakır mıyım!” (Zorlu, 2015, s. 63).

Metindeki tüm karakterler birer roman kahramanı olduklarının bilincindedirler. Yazma ediminin farkında olduklarını yer yer dile getirirler. Hazan ve Zekeriya “ Biz sizin bildiğiniz kitapların kahramanlarından değiliz!” diyerek fedailere çıkışırlar (Zorlu, 2015, s. 64).

Hergele Âşıklar’ın karakterleri Hazan ve Zekeriya da metnin içinde yer yer anlatma işine dâhil olurlar. Bu da okuyucuya metnin kendi kahramanları tarafından yazıldığı izlenimini verir. “O Zekeriya yok mu o Zekeriya, sizi nasıl alaya alıyor!” diye Ulamaya başlıyor bir çocuk. ‘Uyumuyor... Götünde kurtlar kaynıyor!’ diyor, gözü çapaklı bir diğeri.

‘Çatılardan üzerimize harfler yağmış ediyorlar!’ diyor bir başkası.

‘Arkanızdan olmadık öyküler atıp tutuyorlar!’ diyenin gözleri doluyor nedense.

‘Sizi yazıyorlar Mediha Hanım... Bize okutuyorlar!’ derken ağlamaya başlıyor bir başkası.” (Zorlu, 2015, s. 80).

Yazma/ anlatma işi sık sık başka anlatıcılar arasında pay edilir. Anlatıcı veya anlatıcılar, anlatma erkini elinde bulundurma konusunda iddialı değildir, yeri geldiğinde işini devreder. “Yorganları adlı bölümü, kim ne derse desin, en iyi Yorgancı Rıza anlatıyor.” (Zorlu, 2015, s. 84). Çalışmanın bakış açısı bölümünde de belirtildiği gibi anlatıcının değişmesi anlatıya farklı perspektiflerden bakmamızı sağlar. Bunun yanında okuyucu metinde adeta bir kahraman gibi yer alan Zekeriya’yı da farklı perspektiflerden görebilir. Yazar Zekeriya’nın ne kadar iyi biri olduğunu bize göstermek istiyor gibidir. Yorgancı Rıza da Zekeriya’yı övmektedir.

Yukarıda belirtildiği gibi anlatıyı başka bir anlatıcıya devretme işi romanın farklı bölümlerinde de görülür. ‘Fotoğrafları’ başlıklı bölüm “Elçiler anlatınca hiç zeval olur mu? Olmuyor.” cümlesi ile başlar. Yazar/anlatıcı romanın kötü karakterlerini anlatma işini bir

elçiye devrederek sorumluluğu üstünden atar. “Pepe'nin cansız hayali, elinde tuttuğu kırık fotoğraftan toprağın üstüne düşüyor. Pepe, fotoğrafın kaldırdığı tozun içinden o delici ela gözlerini pörtleterek çıkıp da, yanında belirdiğinde; elçi anlatıdan firar ediyor.” (Zorlu, 2015, s. 135).

Yazar/anlatıcı okuyucu ile konuşur. Bu kısımda bariz olarak yazarın anlatıcı konumuna geçtiği anlaşılmaktadır. Yazar aradaki diğer anlatıcı perdesini kaldırarak okuyucusuyla baş başa kalır. “Eminim sizin de dikkatini çekmişti ve eminim siz de tam şu sırada benim kaleme aldığım bu bildiriye kaleme almayı düşünüyordunuz. Bu yüzden hiç uzatmadan konuya giriyorum.” (Zorlu, 2015, s. 88).

“Tabii, takırdaya takırdaya konuşmuş da, anlatırken birdenbire tüylerim ürperdi - o yüzden taklidini yapamayacağım...” (Zorlu, 2015, s. 138). Yazar/anlatıcı metnin bilincindedir ve okurun çabasını görür: “*Merhaba amca! Siz bizim babamız olur musunuz acaba? Size baba diyebilir miyiz bundan sonra? Gördük ki kaşınıyorsunuz siz de benim gibi! 'Kaşınıyorsunuz, kaşınıyorsunuz, kaşınıyorsunuz, kaşınıyorsunuz' diye yazan yazarlar gibi kaşınıyorsunuz. Bu cümlelerin altında neler saklı olduğunu merak eden okurların hummalı direnişleri kadar kaşınıyorsunuz.*” (Zorlu, 2015, s. 143-144).

Metnin içinde sıklıkla belirtildiği gibi romanın kahramanları Hazan ve Zekeriya sürekli bir yazma eyleminin içindedirler. “Hazan ya da Zekeriya'nın anlatmaktan/yazmaktan dillerinde tüy kalmıyor: ‘Diddo'nun yan etkileri var! Mesela insan cehenneme düşse bunlar adama bir Huri, cennete düşse bir ateş vermezler.’” (Zorlu, 2015, s. 123). Yazar, kahramanları anlatıcı konumuna alarak onların hikâyesini onların ağzından aktarır. Bu şekilde kurmaca gerçekliğin lineer yapısı bozalsa dahi inandırıcılık hissiyatı arttırılmış olur.

Yazar için yazmak deva aramaktır. Alâddin Hoca “ Zekeriya Hazan’a haber uçuruyor... Bir öyküyü ağızlarında ıslatıp, gencin yaralarına tütün gibi ‘melhem olsun!’ bassınlar diye.” (Zorlu, 2015, s. 124).

Zorlu, içinde doğup büyüdüğü ortamdan ve anlattığı hikâyelerden azade değildir. İçinde bulunduğu topluluğun organik bir parçası olan yazar kendisini metnlerinin içinde kahraman olarak konumlandırır. Özellikle *Şehiriçi Öyküleri*’ndeki çocuk karakterin yazarın hayatıyla bağlantısı oldukça güçlüdür. Eserlerdeki kahraman, anlatıcı ve yazarın konumlarının değişmesi eserlere çokkatmanlı bir yapı kazandırır. Çokkatmanlı yapı belli bir mantık ve düzen içinde kurgulanmamıştır. Katmanların bu yapısı ve üstkurmaca olgusu postmodern eserlerdeki parçalılığa hizmet eder.

4.3.5.Karakterizasyon

Postmodern romanlarda “...hareketlerinde oldukça serbest, herhangi bir değer ölçüsüne sadık kalmakla işi olmayan, çelişkili ve tamamen kendini hayatın akışına bırakmış, ama bunu da ironik bir dille sorgulayarak yapan bir özneye karşılaşıyoruz. Gerçek ya da gerçeksizlik, değer yahut değersizlik, doğru veya yanlış arasında tercih yapmak gibi bir durumu ve kaygısı olmayan, bütün bunlara "yabancı" bir özneler dünyasıdır muhatabımız.” (Emre, 2006, s. 187). Ancak *Hergele Âşıklar* romanında postmodern romanlardakinin aksine kahramanlaştırılmış karakterlere rastlarız. Hazan ve Zekeriya idealize edilmiş karakterlerdir.

Bu konuyu yazara sorduğumuzda şöyle bir karşılık aldık: “Biraz da “mutlâk” üzerinden kurulmuş kötülük ve iyilik kavramlarıyla; bu keskin kavramların, örtülü şekillerde cirit attığı Türkçe edebiyat, Türkçe düşünceyle; onların ağırbaşlı, ciddi, kallavi, afili, lafa hükmetmeye alışmış/alıştırılmış pek erkek tavırlarıyla kafa bulmaya çalışıyorum, becerebildiğim kadarıyla.” Burada postmodern eserleri incelerken sıkça karşımıza çıkan oyunsuluk kavramı görülür. Yazar ironiye başvurmaktadır.

Postmodern eserlerde iyi- kötü ayrımı yapılmaz. Postmodern düşünce ile birlikte her zıt kavramın arasındaki keskin çizgiler silikleştiği gibi iyi ile kötü ayrımı da silikleşir. Ancak *Hergele Âşıklar* romanında iyi karakterlerle kötü karakterlerin arasında keskin bir ayrım vardır. Bu karakterler söz konusu olduğunda kötünün içindeki iyi ya da iyinin içindeki kötünden söz edilemez. Karakterlerin iyi ya da kötü olmaları neredeyse mutlak denilebilecek ölçüdedir.

Ancak karakterleri iyi veya kötü davranışa sürükleyen çevre faktörü üzerinde sıklıkla durulur. Mediha Hanım’ın acımasız kişiliğinin nasıl oluştuğunu anlamak için annesi ile arasındaki ilişkiye bakmamız yeterlidir. O annesi tarafından mahzene kapatılarak büyütülmüş bir çocuktur. Mediha Hanım metnin iki farklı yerinde cadıya benzetilmiştir: “Mediha Hanım çeşit çeşit fallar açıyor. Cadı gibi, aynalı süpürgelerden izliyor çocukları.” (Zorlu, 2015, s. 79).

Kement söz konusu olduğunda ise doğuştan saf bir kötülük var gibidir. O doğduğunda pencereden sessiz kahkahalar atan bir kesik başın geçtiği görülür. Annesi acılı bir doğum yapar ve hayatında hiç beddua duymamış bir kadın olmasına rağmen ona beddualar yağdırmaya başlar. Yazar ileride onun kötü bir karakter olacağının haberini vermektedir. “Üzerine kan sıçrayacağı için değil, korkaklığını saklamak için, yüzüne kara bir cellat maskesi takacaktı. Eldivenli elleri korkuyla titreyecek ve geride hiçbir parmak izi bırakmayacaktı.

Bir, kurbanların annelerinin sesi,

‘Sen ha! Sen benim aşkla verdiğim harflerin, sen benim aşkla yarattığım o canın, o cananın başını, herkesin içinde, güpegündüz göz göre göre kesip attın ya!’ (Zorlu, 2015, s. 22).

Yazarın temel motivasyonunun hikâye anlatmak olduğu birçok farklı karakter yaratıp onların yaşamlarını anlatmasından anlaşılmaktadır. Ana karakterlerin yanında sayısız yan karakter hikâyelerde anlatılır. *Hergele Âşıklar*’ın bölüm bölüm olması ve *Şehiriçi Öyküleri*’nin farklı hikâyelerden oluşması birçok yan karakterin metinlerde yer alabilmesine hizmet etmektedir.

4.3.6. Mekân: Şehir ve Kenar Mahalle

Maddi imkânları dolayısıyla şehir merkezlerinde barınamayan insanlar şehrin kenarına itilmişlerdir. Yazarın son derece metaforik bir dille seçtiği Çukur ismi ise bu kenarda kalmışlığı kalın çizgilerle vurgular. Bu insanlar yalnızca kenarda değil aynı zamanda en dipte yer alırlar. Bu isim sınıfsal bir çağrışım da barındırmaktadır. Sınıfsal piramidin en altında çukurda kalmış bu insanlar için bu çukurdan çıkış yoktur. Çukur’un içine doğmuş insanlar için bu mekân adeta bir bataklıktır. Çabaladıkça daha çok dibe batılan bu bataklık Hazan ve Zekeriya’nın bütün çabalarını ve başkaldırılarını da boşa çıkarır. Zekeriya için bataklık mekândan çıkmanın tek yolu ölüm olmuştur.

Görüldüğü üzere eserlerde mekân sadece teknik bir unsur olmanın çok ötesindedir. Mekân kişilerin ruhsal dünyalarını şekillendiren, ortak hafızalarında yer edinen bir yapıdır. Bunun yanında yazarın yazma motivasyonu ve ilham kaynağı olarak son derece önemli bir noktadadır. Yazar hafızasının labirentlerinde gezerken bu labirenti çocukluğunun geçtiği yerler olarak kurgulamıştır. *Şehiriçi Öyküleri*’nin kurgusunu oluşturan unsur anlatıcı/yazarın kentin sokak aralarında gezerken şahit olduklarıdır.

Postmodern romanlarda “Mekân-zaman geçici arkaplandan fazla bir şey değildir ya da temalar öyle değersizleşir ki, bazı romanların şunun ya da bunun ‘hakkında’ olduğunu söylemek çoğunlukla gülünç biçimde hatalıdır.”(Sim, 2006, s. 149). Niyazi Zorlu’nun eserleri için durum bunun tam tersidir. Mekân karakterlerin ruhuna işlemiştir.

“DEMEK gidiyorsun, ha!”

Demek bitiyor. Ah! Ne kadar anlatılsa o kadar ardında kalınıyor. Bu şehre hiçbir koşulda, hiçbir öyküde yetişilemiyor.

‘Nereye gidiyorsun?’...Bak ne güzel öyküler anlatıyorduk, ölüyorduk ne güzel!

Nerede, ne zaman başladığı bilinmez o bitişlerin birindeyiz ve bir kent nasıl uğurlar seni? Sorusunun yanıtını vermek için bir başka kente çekilmem gerekti, kaçtım ben de.”

(Zorlu, 2016, s. 115).

4.3.7.Zaman

Bilindiği gibi modern roman tekniğinde zaman kronolojik bir düzen izlemez, geriye dönüşlerle an genişler. Ancak burada zaman, amaca hizmet eder bir şekilde kendi içinde belirli bir mantıkla ilerler. Genellikle karakter bulunduğu anda yaşadığı bir deneyimin etkisi ile geçmişe doğru gider. Burada belli bir mantık ve işleyiş göze çarpar. Postmodern eserlere bakıldığında ise zamanın belli bir mantık içinde aktığını söyleyemeyiz. Zamanın aktığını ve ilerlediğini söylemek de pek mümkün değildir. Postmodern eserlerde zaman parçalı bir yapıya sahiptir. Modern romanlarda olduğu gibi herhangi bir amaca da hizmet etmez. “Postmodern zaman, kuralsız, ölçüsüz, keyfi ve belirsizdir. Çünkü zaman, insan dilinin ortaya koyduğu bir şeydir ve olabildiğince özgür kurgulanmalı, belirli kurallara hapsedilmemelidir. Gerçek olması ya da belirgin olması anlatı yazarları için oldukça gereksiz bir şeydir.” (Koçakoğlu, 2012, s. 135).

Hergele Âşıklar romanında zamanın belirli bir mantık ve düzene bağlanmadığını görürüz. Zaman kahramanların çocukluk halleri ile gençlik halleri arasında sarkar. Metnin şimdiki zamanı karakterlerin en son gençlik halleri olarak düşünülemez. Bu sebeple metnin şimdiki zamanı olay örgüsü içinde tespit edilemez. Metin genellikle şimdiki zamanda anlatılmasına rağmen üstkurmaca katmanı metin içinde geçen tüm olayların tamamlanmış olduğunu gösterir. Bu açıdan alt katman bazında tamamlanmış bir zamandan söz edilebilir. Şimdiki zaman ise yazma zamanı olarak düşünülebilir. Üst katmandaki anlatma zamanı genellikle geçmiş zaman kipi ile aktarılır. Bu da metinde anlatılan hikâyenin tamamlanmış hissini kuvvetlendirir. Kısaca ‘-yor’ şimdiki zaman kipiyle çekimlenen anlatı zamanına zeyl olarak düşünülebilecek bir anlatma zamanı söz konusudur. Bu anlatma zamanı kendini şimdiki zaman olarak varsaydığı için anlatıyı geçmiş zaman kipiyle aktarır.

Modern romanın klasik çizgisel zamanı kıran bilinçakışı tekniğinde olduğu gibi Niyazi Zorlu da eserlerinde bilinçakışını paramparça eder. Modern romanlar ve bazı postmodern romanlarda çağrışım odaklı geriye dönüş tekniği ile bilinçakışına yer verilir. Zorlu’nun eserleri söz konusu olduğunda ise bir akıştan söz etmek mümkün değildir. Postmodern anlatının parçalılığı metinlere her boyutta sızmıştır. Bu çokparçalı yapının içine zaman ögesini de dâhil edebiliriz. Proust’un madleni yiyerek çocukluğuna dönen kahramanına karşılık *Hergele Âşıklar*’da diddo’sunu yiyen yazar zihninin ve çocukluğunun karanlık mahallelerinde haritasız bir geziye çıkar.

Yazarın bilinci akıntıya kapılmaz, dağılır. Dağılan zihinden yansıyan anılar

paramparçadır. Yazar, kahramanlarının çocukluklarını anlatırken bir anda hiçbir mantıksal nedene bağlamadan gençliklerini anlatmaya başlar. “Postmodernist roman, yalnızca geçmiş i bozmakla kalmaz, şimdiyi de yozlaştırır. Anlam lı zaman duygusunu, kairos'u ya da sıradan zamanın durgun akışını, chronos'u çarpıtarak, anlatının çizgisel tutarlılığını düzensizleştirir.”(Sim, 2006, s. 147).

Yazar, gerçeklik hissine darbe vurarak eserin kurgusallığını vurgular. Çizgisel bir zamana yer vermeyerek okuyucunun dikkatini her an açık tutar. Okuyucusunun kendisini kurmacanın büyü lü dünyasına bırakmasına izin vermez. Zamansal sıçramalar yapar.

4.3.8. Metinlerarasılık

Yazarların metinlerarasılığa yönelmelerinin nedeni yüzyıllarca gelişmiş edebiyatın yanında artık söylenecek hiçbir şeyin kalmadığı fikrinin gelişmiş olmasıdır. Dolayısıyla postmodernist yazarlar, eski metinleri bozarak, yeniden kurarak onlarla oyun oynarlar. “Pastiş, her şeyin daha önceden yapılmış olduğu yönündeki düş kırıklığından doğar.”(Sim, 2006, s. 165).

Metinlerarasılık yalnızca edebiyat eserleri arasındaki ilişkileri kapsamaz. Edebiyatın farklı sanat dalları ile ilişkisi dolayısıyla metinlerarasılık eserlere sanat dalları arası etkileşim olarak da dâhil olur. Yazma edimini beste yapmak olarak değerlendiren ve harfleri notalar gibi gören Zorlu'nun müzik sanatını da metinlerarası köprü içine dâhil edeceği aşıkardır. “Azerbaycan halk şarkısı ‘Aman abi! Avcı abi! Vurma beni’ mi dedi? ...” (Zorlu, 2015, s. 46).

Sanat dalları arası ilişkinin yanında Zorlu eserlerinde türlerarasılıktan da yararlanır. Zorlu, şiir türüne yakın duran bir yazardır ve şiirleri de pastiş yoluyla metinlerine dâhil eder.

Ömer Bedreddin Uşaklıgil'in şiirinden “Sevişmek ah ne hoştur!” O yıldızların altında...(Zorlu, 2015, s. 51)

Çukur'un çocukları isyankârdırlar. “...tıpkı bir çeri gibi kazan kaldıracak yeni bahanelerle tam doluyuz.” (Zorlu, 2015, s. 47) “Yaşasın Kırk Haramiler!” ‘Silahlarımız kara olsun mu?’ lafı ‘olsun karasını satayım! Olarak geri dönüyor.” (Zorlu, 2015, s. 47).

“Zorlu, P. Cumhuriyet döneminin aydınlıktaki yazarlarından.

Karanlıkta Sesler, Karanlıkta Köpekler, Karanlıkta Fedailer, Karanlıkta Kalemler gibi pek çok önemli eseriyle günümüze kadar ulaşmıştır. Yapıtlarında her zaman emeği sermayenin ve bireyi devletin önünde tutmuş, bir yazarın sesi neyse fikri odur diyerek, eserlerini o mahalle senin bu mahalle benim gezerek halka bizzat okumuştur. Daha yaşarken bir dizayle pek çok şiirini silmiştir. T.K.P-Birlik yöneticisi olarak ölen yazarın ölümünden

sonra evinde yapılan aramada çok miktarda yasadışı yayın ele geçirilmiştir.” (Zorlu, 2015, s. 153).

Hazan’ın düşünde, Hazan ve Zekeriya, Mediha Hanım’ın fedailerinden kaçarak sinemaya gelirler. Seyirciler kul köle olmayacağız diyerek protestoda bulunmaktadır. Hazan bu kalabalığın ayaklanmasının nedenini İttihat ve Terakki’nin 1908’de yayımladığı iç tüzüğünün 55. maddesini okumuş olmalarına bağlar. İç tüzüğün bu maddesi Celal Bayar’ın kitabında sadeleştirilmiş haliyle verilmiştir. Romanda da Celal Bayar’ın kitabından alıntı yapılarak bu madde verilir. “Madde 55-Hayatını tehlikeye atarak fedakarca vazifesini yapan her fedai ferdin, hem paraya ihtiyacı olan çocukları ve ailesinin geçimini temin edebilecek, hem de hususi hayatını ve yaptığı işleri gösteren bir kitap yazılarak ve yayınlanarak adı anılacak ve yükseltilecek ve arada sırada mübarek kabrin gidilerek heyetçe nutuklar söylenecek ve fedakarlık vasıfları anılarak saygılı hususi bir merasim yapılacaktır.” (Bayar, 1997, s. 182).

Hazan, Zekeriya’nın gülümsemesini Nikolay Çernişevski tarafından yazılan *Nasıl Yapmalı?* romanındaki ‘Rahmetov’ karakterinin gülüşüne benzettir: “Ulan hergele! Hani "Nasıl Yapmalı?"da ki o güzel çocuk vardı ya, adı neydi, hani sonraları devrimci oluyordu, Halkın Kurtuluşu'na katılıyordu, hani gülümsemeyi öğreniyordu, coşkuyla arpa birası içiyor hani şarkılar söylüyordu hani. :*Düş ya*, işte tıpkı o çocuk gibi gülümsüyorsun.” (Zorlu, 2015, s. 66). Zorlu’nun bu bölümü “Düşleri” isimli başlıkta vermesinin nedeni Çernişevski’nin eserindeki “yeni insan” idealine gönderme yapmasıdır. Zorlu Rahmetov karakteri ile Zekeriya arasında bir koşutluk görür. Rahmetov da Zekeriya gibi atılgan, kararlı, özverili bir eylem insanıdır ve devrime inanmış bir karakterdir (Sütcü, 2020, s. 807-808). Zekeriya postmodern anti-kahramanlar gibi eylemsiz, aylak ve içe dönük bir karakter değildir.

Zorlu, ayrıca güncel Türk edebiyatına da gönderme yapar. İhsan Oktay Anar’ın *Puslu Kıtalar Atlası* eserini pastiş yoluyla eserine dâhil eder. *Hergele Âşıklar*’da yer alan “Uykuları” ve “Yorganları” isimli bölümde Yorgancı Rıza’nın Oğlu isimli bir çocuktan bahsedilir.

“Atlaslara atılan, kısa ya da uzun, her bir ilmik... Ne çok ses çıkarıyor. İnsanın gözleri bozuluyor, kör’le yatmış gibi dünyaya şaşı bakıyor! İnsan n'apacağını şaşıyor! Anlatılardaki nur atlalara gürültüyle iniyor. Bir süre sonra bakıyorsunuz, tıpkı benim babam gibi, bir atlas'cı, ermişler gibi şakımaya başlıyor.” (Zorlu, 2015, s. 82). “Yorganları” isimli bölümde *Puslu Kıtalar Atlası* romanındaki atlası yazan dolayısıyla anlatıda anlatıcı olarak konumlandırılan baba Uzun İhsan Efendi gibi (Anar, 2013, s. 234) atlas yorganlar diken Yorgancı Rıza da anlatıcı konumuna geçer.

Feriddün Attar’ın *Mantık Al-Tayr* adlı eserinde yer alan müflisin Mısır padişahına

aşkını konu alan hikâyeye doğrudan alıntı yoluyla verilmiştir (Zorlu, 2015, s. 90-91). Mısır'daki ünlü padişaha âşık olduğunu söyleyen müflis, padişahın aşkımdan ya başını terk edersin ya da bu şehri terk edersin lafına karşılık bırakıp gitmeyi tercih eder. Padişah da müflisin âşk yolunda kuru davacı olduğunu söyleyerek başını vurdurur (Attar, 2015, s. 149). Bu hikâyenin verilmesinin sebebi Parti İlçe Komitesinin Zekeriya'nın kaleme aldığı bildiri üzerine onun bu duyarlılığı ile eğilimlerini ilişkilendirilmesidir. Zekeriya devrimci hareket içinde cinsel kimliği dolayısıyla eleştirilmiş kendini kabul ettirebilmek için çabalamıştır. "Komitedekiler Zekeriya'ya daha önce de ibne olarak devrimci adam portresinin azımsanmayacak bir muhalefetle karşılaştığını, epey bir çaba ve tartışmalardan sonra Zekeriya'nın komiteye kabul edildiğini hatırlatıyorlar." (Zorlu, 2015, s. 89). Hazan ve Zekeriya "Padişaha olan aşklarını itiraf ediyorlar, yani, 'Mısır'daki Ünlü Padişah olsan, kellemi alsan ne yazar lan! Aşığım, var mı ötesi?' diye dikleniyorlar." (Zorlu, 2015, s. 91).

Zorlu eserlerinde yalnızca batı edebiyatıyla koşutluk kurmaz. Batı edebiyatının etkisinin yanında doğu edebiyatının kadim anlatılarının günümüz Türk edebiyatındaki derin etkisinin farkındadır. Bu metinleri çeşitli yollarla eserinin bünyesine dâhil eder. Fars edebiyatının Türk edebiyatının tarihinde önemli bir yer edindiği aşikârdır.

"Mantık, bileklerimize Al bir Tayr kondurdu padişahım, harfler uçtu uçacak, hem de tahtınızın gözü önünde, harfler karışıp karışıp rimeller açacak!" (Zorlu, 2015, s. 177).

Bakkal Ali, Kement'in verdiği Diddo'yu ağzına attığı an Proust'un *Kayıp Zamanın İzinde* romanında olduğu gibi çocukluğuna gider (Zorlu, 2015, s. 96). Kendisiyle yapılan röportajda da yazar, diddoyu Batılı madlenin doğulu karşılığı olarak kurguladığını belirtir.

Şehiriçi Öyküleri'ndeki 'Halit Ziya Uşaklıgil'e saygıyla' ithafı ile başlayan "Kuşlar" adlı bölümde Halit Ziya'nın kurgulanmış hali olan bir karakter yer almaktadır. Bu karakter tıpkı Halit Ziya'nın *Kırk Yıl* isimli hatıratında bahsettiği gibi Mesâlih-i Ecnebiye Müdüriyetinde başkâtiplik yapmaktadır (Uşaklıgil, 2017, s. 288). Ancak Zorlu, Halit Ziya'yı kendi öykülerindeki diğer kahramanlar gibi kurgulamıştır. Halit Ziya, Mesâlih-i Ecnebiye Müdüriyetindeki işinin vali Abdurrahman Paşa tarafından verildiğini söylerken Zorlu'nun hikâyesinde karakterin Mesâlih-i Ecnebiye başkatipliğindeki görevininkayınpederi tarafından bulunduğunu okuruz. Bu karakter kalabalık bir aile ile yaşanan bir konakta hapis kalmıştır. Zorlu bu bölümde Halit Ziya aracılığıyla aynı Halit Ziya'nın da kendi eserlerinde yaptığı gibi Osmanlı'nın son döneminin konak yaşantısını, konak içi çarpık ilişkileri, ahlaki çöküntüyü konu alır. "Kuşlar" isimli bu bölümde Zorlu, Tanzimat ve Servetifünun dönemi romanlarında sıklıkla işlenen evin beyinin cariyeye ile birlikte olması meselesi üzerinden cariyelik kavramını da eleştirmektedir. Cariye evin erkeğinin malı olarak görüldüğü için evli erkek ile cariyeye

arasındaki bu ilişki o dönemde meşru kabul edilmektedir. Zorlu, Nabizade Nazım'ın da *Zehra* romanında yaptığı gibi cariyelik mevzusunun kadın üzerindeki olumsuz etkisini vurgular. Aldatılan kadının çok yaşlı olması ve eşi ile cariyeye arasındaki bu ilişkiyi duyduktan kısa bir süre sonra vefat etmesi de durumun trajikliğini daha çok vurgular. Zorlu tıpkı "Fareler" isimli bölüm de tecavüze seyirci kalan ve susan mahalle halkını anlattığı anlatısını farelere yem ettiği gibi (Zorlu, 2015, s. 37-42) "Kuşlar"da da aldatılan yaşlı kadının ve ahlaki normların çarpıklığını anlattığı anlatısını da kuşlara yedirir. Yazarın Halit Ziya'nın eserlerini yeniden yazması pastişe işaret ederken bu eleştirel üslubu dolayısıyla anlatının parodileştiğini görürüz. Burada parodileştirilen aslında Halit Ziya'nın eserleri değildir. Pastiche yoluyla bu yeniden yaratım sayesinde yazar Halit Ziya'nın metinlerini değil toplumsal normları parodileştirir.

"Elleriyle kulaklarını tıkar ve biraz da söyleyen İtalyan şarkıcının gizemli güzelliği nedeniyle aklına çakılıp kalan Mascotta Balladı'nı neredeyse haykırarak söylemeye başlar: 'Un jour le diable ivre d'orgueil / Choisit dans sa grande chaudière.'¹" (Zorlu, 2016, s. 85). Yazar burada akademik dipnot vermektedir. Aşağıda olduğu şekliyle verdiğimiz gibi dipnotu basım yeri, yayınevi ve sayfa sayısı gibi ayrıntılara yer vererek tam künye şeklinde yayımlar.

"1. "Bir gün şeytan gururdan sarhoş bir halde/Çıkardı kazanlarından..." Halit Ziya Uşaklıgil, *Kırk Yıl*, İstanbul: İnkılâp, 1989, s. 248." (Zorlu, 2016, s. 85). Edebi eserlerde bu şekilde dipnot verilmesi çok sık karşılaştığımız bir durum değilken, postmodern yazarları için söz konusu bile değildir. Postmodernist yazarlar, orijinal metni oynusulaştırırken akademik ciddiyete gerek duymazlar dolayısıyla orijinal metne atıf yapmazlar. Bu durum yazarın, okuyucusunu da seçtiğinin göstergesidir. Şayet metinlerarasılığı tespit edebilmek için okurun belli bir birikime sahip olması gerekir. Niyazi Zorlu'nun yaptığı ise postmodern esere tam künyeli kaynaklar ve dipnotlar sokmaktır. Yazarın amacı gönül bağı ile bağlı olduğu eserlerin yazarlarına gönülden teşekkür etmektir. Halit Ziya ise yazarın hem gönül borcu duyduğu hem de beslendiği geleneği oluşturan yazarlardan biridir. Postmodernizmin alaycı, oyuncu yapısına aykırı gibi duran bu tercih aslında postmodern yapıya hizmet eder. Yazar bir Halit Ziya parodisi yaptığı öyküde Halit Ziya'nın bir kitabına atıf yapıyordur. Durum ironik bir hâl alır. Zorlu alıntılardaki titizliğini aynı zamanda editörlük mesleğini icra etmesine bağlar. Gönül bağı kurması ise gelenekle bağını gösterir. Postmodern edebiyat her ne kadar köksüz bir edebiyatmış gibi görünse de metinlerarasılık unsuru ile kendisini güçlü bir şekilde geleneğe bağlar.

4.4.İçerik Özellikleri

4.4.1. Toplumsallık

Best ve Kellner, Lyotard ve onun gibi pek çok postmodernist kuramcının; yaşatılabilir bir toplum ve politika teorisi ortaya koyamamalarını eleştirir(Kellner, 2016, s. 251).

1970’li yıllarda Sontag, Fiedler ve Hassan gibi kuramcılar postmodern kültürü modernizmin baskıcı boyutlarına karşı olumlu bir gelişme olarak nitelendirirler (Kellner, 2016, s. 28). Postmodern kavramının yeni yeni kuramsallaştırılmaya başlandığı o dönemde postmodern kültür bu kuramcılar tarafından bir kurtuluş reçetesi olarak görülmüştür. Ancak günümüzde postmodern dünyanın geldiği noktaya baktığımızda durum bunun tam tersi olarak işlemiştir. Postmodernizmin farklılıkların bir arada yaşamasına izin veren yapısı sanılanın aksine bir hoşgörü ortamı yaratmamıştır.

Postmodern kültür, modern kültürün aksine farklılıkların aynı coğrafyada nefes almasına ses çıkarmaz. Çünkü postmodern düşünce, tüm söylemleri bölerek binlerce parçaya ayırma ve anlamsızlaştırma becerisine sahiptir. Farklı düşüncelerin paramparça edilerek anlamsızlaştırıldığı, altının oyulduğu bir ortamda gerçek anlamda bir hoşgörüden bahsetmek mümkün olmayacaktır. Postmodern düşüncenin tüm anlamlara saldıran doğası nedeniyle farklı düşünceler, daha ortaya atıldıkları andan itibaren kolları bacakları kesilip işlevsiz hale getirilip kenara atılan sakat bir vücut gibi dünyaya gelirler.

Postmodern düşüncenin farklı söylemleri boğan yapısı, zihinlerde her biri farklı adalarda yaşayan milyonlarca insanın aynı denizin üzerinde birlikte ama ayrı, nefessiz kalarak yaşamaya çalışmaları imgelenin doğmasına sebep olur. Bu analogide insanları o adaya hapsedenlerin onlara yaşama şansı verdiği çıkarımı da yapılabilir. İyi niyetli çıkarımlara karşılık neden tüm insanların bir ada içinde bir arada yaşamalarına izin verilmediği sorusu ortaya çıkabilir. İşte bu noktada postmodern düşüncenin kimi topluluklar ve yöneticilerin elinde nasıl bir silaha dönüştüğü görülebilir.

Postmodern düşüncenin farklı söylemlere hoşgörü göstermesi toplumu yöneten iktidar güçleri tarafından yararlı bir silah olarak kullanılmaktadır. Anlamı bölerek milyonlarca anlamın üretilmesi toplumsal anlamda tam bir dağılmanın yolunu açar. Dağılmış ve merkezsizleşmiş bir toplumu yönetmek kolay olacaktır. Totaliter yönetimlerle hoşgörü kavramı bir arada düşünülmeye müsait gibi görünmezken başka bir açıdan bakıldığında hoşgörünün nasıl eğilip bükülerek esas anlamından çıkabildiğini ve nihai ereğinin nasıl tamamen zıt yönü gösterebildiği anlaşılabilir.

Bu durum hoşgörünün zarar veren bir kavram olduğu anlamına gelmez. Odaklanması

gereken nokta postmodernizm gibi felsefi ve sosyolojik söylemlerin kötü niyetli insanlar tarafından nasıl bir silah haline getirilebileceğidir. Durumun anlaşılması için bir analogi daha yapılması gerekirse postmodern düşüncenin bir yargıç olduğunu varsayalım. Bu yargıç çok önemli bir davada binlerce kişinin yargılanması sürecini yürütmekte olsun. Yargıç herkesi haklı bulursa bu dava nasıl sonuca bağlanacaktır?

Birbirinin zıttı söylemler doğru dayanak noktasına bağlandıklarında diğerine rağmen haklı çıkabilmektedir. Aralarındaki zıtlığa rağmen her iki söylem de haklı çıkabiliyorsa sorgulanması gereken onları haklı çıkaran söylemdir.

Şaylan, modernizmin nihai ereğinin ideal toplum düzenine erişmek olduğunu söyler (Şaylan, 2020, s. 145). Ecevit ise postmodernist yazarın metinlerarasılığa sığınışının nedenini; yazarın içinde yaşadığı gerçekliğe yabancılaşarak bu gerçeklikle bütünleşmekte zorlanmasına bağlanabileceğini söylemektedir. Bu yazar gerçekliği yansıtmayı bırakıp, daha önce başka yazarlar tarafından yazılmış metinlerin dünyasına sığınıp onlardan yola çıkarak ikinci elden yeni bir kurmaca gerçeklik yaratır(Ecevit, 2016: 110). Bu gerçeklikle bütünleşme sorunu sadece metinlerarasılığa yönelişi açıklamakla kalmayıp bize postmodern eserlerin neden toplumsal gerçeklikten ve onu yansıtmaktan bu kadar uzaklaştıklarını da gösterir. Gerçeklikle bütünleşmekte ve onu anlamlandırmakta zorlanan yazar kurmaca dünyanın kendi yarattığı gerçekliğine sığınır.

Postmodern düşünce nesnel gerçekliği tüm dinamikleri ile ele alıp kuşatabilen bir diğer gerçeklik türü değildir, postmodern düşünce insanların dış dünyayı algılamalarını kolaylaştırmak için oluşturdukları kuramlardan birisidir. Nesnel dünyayı kuramın içine sıkıştırıp hapsetmek işi tersinde çevirmek olacaktır. Aynı durum sanat eserleri için de geçerlidir. Kuram, sanatın alanını daraltmamalı aksine sanat eseri kuramın sınırlarını genişletebilmeli ona esneklik sağlayabilmelidir. Edebiyat tarihi boyunca bilimsel çalışmanın yöntemi dolayısıyla edebî eserler belli kalıplara sokularak o kalıplar içerisinde değerlendirilmiştir. Bu durum kurgunun kendine has sınırsız, özgürlükçü dünyası ile zıtlık teşkil etmektedir. Bu durum sanat eserleri ile onların değerlendirilmeleri arasında çelişkinin oluşmasına sebep olmaktadır. Öte yandan edebî değer ve ölçütlerin belirlenebilmesi ve daha kaliteli bir okuma serüveni oluşturulabilmesi açısından edebî değerlendirmeler gereklidir. Her edebî eser belirli başlı kalıplar içinde değerlendirilecek olursa eserin sunduğu geniş alan içerisinde bazı unsurlar göz ardı edilmeye başlanacaktır. Dolayısıyla her edebî eser kendi sunduğu olanaklar içerisinde kendisine has bir şekilde değerlendirilmelidir. Bu durum edebî eserlerin daha kapsayıcı ölçütlerle daha ayrıntılı şekilde değerlendirilebilmelerinin yanında yeni ve farklı biçimlerde edebî kuramların gelişmesini de sağlayabilir.

Postmodern edebiyat içerik yönünden incelendiğinde yaygın olarak bireysel sorunlarla boğuşan insanın kaygılarını aktarmaktadır. Ancak eserlerde bireysel sorunların temelini oluşturan toplumsal dinamiklerin üzerinde durulmamaktadır. Birey, yaşadığı bağlamdan sıyrılarak değerlendirilemez. Bireysel sorunlara öncelik vermek toplumsal meselelerin göz ardı edileceği anlamını taşımamaktadır. Postmodern düşünce ile toplumsal sorunlar taban tabana zıt olarak anlaşılmaktadır. Gerçek dünyayı algılamak ve anlamlandırmak konusunda yetersiz kalan postmodern düşünce doğal olarak toplumsal meseleler üzerinde de durmamaktadır. Oysa kurmacanın sınırsız imkânları dâhilinde edebiyat eserinde her türden meselenin konu edilebilir.

Tek kutuplu dünya, sınıf algısının zayıflamasına sebep olmuştur. Sınıf olarak değerlendirilsin ya da değerlendirilmesin toplum katmanları arasındaki ayırım açılmaya devam etmektedir. Yenidünyanın imkânları arttıkça bu imkânları elde edebilen insanlarla bu imkânlara ulaşamayan insanlar arasındaki yaşayış farkları yeni bir takım yoksunluklar doğurmuştur. Aydınlanma Çağı ve Sanayi Devrimi ile vaat edilen dünya düzeni kurgulandığı şekilde ilerlememiştir. Makineleşme ile oluşan boş zaman olgusu toplulukların büyük bir kısmının refah düzeyine ulaşmasını sağlamamış aksine gelir dağılımındaki düzensizlik fakirlerin aleyhine işlemiştir. Yoksullar aleyhine giderek daha çok artan kötü yaşam şartlarına karşılık “sınıf” olgusunun çözülüşü nedeniyle yoksullar içinde bulundukları parametrelere kapanıp bireysel dünyalarına dönmüşlerdir. “Sınıf” algısının zayıflaması bireylerde toplum olma bilincinin de zayıflaması anlamına gelmektedir. Bir arada aynı şartlarda yaşayan insanlar benzer şartlarda yaşadıklarını gözlemleseler bile topluluk oldukları bilgisine hâkim değildirler. İster baskı ve sindirme ile olsun ister bireysel nedenlerle olsun yoksullar birlik olmaktan, hak ve taleplerini dile getirmekten uzaklaşmaktadırlar. Onlara ses olabilecek her türlü aygıt totaliter rejimlerce ellerinden alınmaktadır ya da onlara hiçbir zaman bahşedilmemektedir. Elllerinden alınan en önemli aygıtlardan biri eğitime ulaşma imkânıdır.

Özat, “Postmodern metinlerde aslında her şey oyundan ibarettir. Öyle ki yaşamın gerçekleri, tarih, siyaset, ahlâki değerler v.s. bu oyunun birer parçası olabilirler.” (Özot, 2012, s. 2279)demektedir. Postmodern düşüncenin ve kuramın her şeyi oyunsulaştıran dünya görüşüne karşılık dış dünyada eşitsizlik, yoksulluk, savaşlar ve acılar devam etmektedir. Bu gerçeklere kulak tıkamak o sorunları dünya üzerinden silmemektedir. Postmodern kuramın temelinde gerçekliğin sorgulanıyor olması fikri yatsa dahi postmodernist yazarlar sorgulamanın sonuçlarını kabul etmeyerek edebiyatın kendi imkânları dâhilinde bu sorgulamaları kendileri yürütmedirler.

Yazar *Hergele Âşıklar*’da Çukur’un insanların yaşayışını anlatır. İnsanların maddi

imkânları ile yaşayış tarzları arasında koşutluk vardır. Maddi imkânsızlıklarla boğuşan insanların entelektüel uğraşlarla ilgilenmeleri mümkün olmamaktadır.

Zorlu, *Şehiriçi Öyküleri*'nde toplumun yaşayış tarzı ve çeşitli adetleri üzerinde durur. Zorlu toplumu anlatırken dışarıdan bakan bir kamera gözüyle izlemez. Kendisini de anlatının içine konumlandırarak okuyucunun eserde yer verdiği düşüncelere yakından bakmasını sağlar. Bir anlatıcı olarak metnin içinde varlık göstermesiyle okuyucuyu da metnin içine çekerek ele aldığı toplumsal meselelere daha yakından bakmasını sağlar. Özellikle aileler; aile bireyleri arasındaki yozlaşmış, sevgi barındırmayan ilişkiler; şiddet ve suç dolu pek çok dinamiğin yanında toplumun kemikleşmiş kör uçlu inanç ve geleneklerinin sorgulanması da eserde ele alınan önemli meselelerdendir. Zorlu'nun anlatılarında olaylar genellikle kadın ve çocuk karakterlerin etrafında cereyan eder. Kadınların kaderinin yanında adeta çocukların kaderi de çizilir.

Niyazi Zorlu, *Hergele Âşıklar*'da çocuk işçi sorununa da değinir. Çukur mahallesinde çocukların çalıştırılmaları normaldir. "Git babanı kahveden çağır diyoruz, haydaaa, başlıyorlar kahvede ayakçı olarak çalışmaya, el kadar çocuklar ama bahşişlerle iyi kazanıyorlar. Bizim ki de sakız satıyor diyoruz, bizimki de karabağlar'da bir tamirhane de çalışıyor, ama akşamları eve dönmeyi ve haftalığı bana teslim etmeyi unutuyor! Oysa haftalıklarıyla, biz anneleri gidip onlara temiz iç çamaşırları, çeyizine nevresim alıyoruz." (Zorlu, 2015, s. 105).

Zorlu'nun eserlerinde toplumsal meseleler farklı boyutları ile ele alınmıştır. Dolayısıyla çalışmada toplumsallık eserlere dâhil edildikleri kadarıyla farklı başlıklar altından sınıflandırılarak değerlendirilecektir.

Otorite, İtaat ve Başkaldırı

Yönlendirme, güvenlik ve istikrar gibi isteklerin tatmin edilmesi için otoriteye gereksinim duyulmaktadır (Sennett, 2011, s. 26). Otorite gücünü örgütün kültürel değerleri ile uyumlu olan çeşitli kaynaklara dayandırır. French ve Raven gücün dayanaklandırıldığı beş temel kaynak olduğunu söylerler. Bu temel kaynaklar zorlayıcı, yasal, ödüllendirmeci, uzmanlık ve karizmatik güç şeklinde sıralanabilir. Ödüllendirmeci güç faydacılığa dayanır ve olumlu motivasyonu sağlayan en önemli kaynaktır (Yiğitçeoğlu, 2013, s. 51) Diddo göz önünde bulundurulduğunda ele almamız gereken konu ödüllendirici güçtür. Diddo, otoritenin elinde bir yönlendirme aracına dönüşür.

"Çocuklara bu Diddo'lar en büyük yemin ettirildikten sonra veriliyor. "Sıraya geçip rahatta duracağım... Bir fedaim teknil istediğinde hazırola geçip başımı sola çevireceğim ve 1

diye bağıracam, rahattayken hemen yanımdaki, benden biraz daha uzun hazırola 2 diye bağıracak, onun yanındaki ondan biraz daha uzun 3, onun yanındaki ondan biraz daha uzun 4, yanındaki daha uzun 5... Emir ve görüşlerine hazır olacağım!” (Zorlu, 2015, s. 82).

Çocuklarla Mediha Hanım ve Kement arasında toplum- otorite arasındaki ilişki gibi bir ilişki vardır. Nitekim romanda da Mediha Hanım saltanatla ilişkilendirilir: “DerHal, daha üzeri soğumadan çocuklar peşe takılıp arsaya gidiliyor. Mediha Hanım'ın saray/köşk parçası/yavrusu (onların bir parça'sı, onların bir yavru'suydu evet, çünkü saltanatla ayan-beyan aşikâr münasebetleri vardı) bu arsaya bakıyor.” (Zorlu, 2015, s. 218). Mediha Hanım'ın Oturak Âlemi'ndeki konumu da bu çağrışımı güçlendirir. Mediha Hanım tıpkı Osmanlı padişahlarının kafes arkasından divanı izledikleri gibi kafes arkasından Oturak Âlemi'ni izler. (Zorlu, 2015, s. 233).

Kement'in Çukur mahallesini aşan bir gücünün olduğu Alâddin Hoca'nın anlattığı bir olay üzerinden anlaşılır. Kement, ölen fedailerinden birinin namazını kıldırması için Alâddin Hoca'ya başvurur; cellatların cenaze namazını kılmam diyerek teklifi reddeden hoca bir hafta sonra gelen resmî bir evrak ile görevinden alınır (Zorlu, 2015, s. 225).

Çukur'un çocukları arasında da bir hiyerarşi hâkimdir. Kement isimli çocuk grubun lideridir ve diğer çocuklar onun sözünden çıkmazlar. Çocuklar bir kuyu keşfederek oraya inmeye başlarlar. Bu kuyu adeta yerin üstündeki Çukur mahallesinin yerin altındaki temsilidir. Çukur mahallesi gibi karanlık olan bu kuyuda çeşitli dehlizler bulunur. Bu kuyuda gerçek hayatın yansıması olarak görülebilecek bir otorite- itaat ilişkisi hâkimdir. Kement, çocuklar için cazibe kaynağı olan Diddo'yu kullanarak onlara sözünü geçirir. “Biz de yiyebilir miyiz, ha?” ‘Yiyin oğlum,’ diyor Kement babacanca, “Afiyet olsun, karnınızın Diddo'dan patlayana kadar yiyin!” (Zorlu, 2015, s. 48). Çocukların gücün etrafında toplandıkları görülür. Zekeriya'nın Kement'in alnına kurukafa vurarak onu yere sermesinden sonra çocuklar Zekeriya'nın çevresinde toplanmaya başlar. “Peki ya Zekeriya'ya yönelen çocukların aşkı? Bu gaz Zekeriya'dan geri tepiyor.” (Zorlu, 2015, s. 51).

Romanda çocukların sürekli bağlanacak bir özne arayışları okuyucuyu bu ihtiyacın nedenlerini aramaya yöneltir. Çocuklar için kime bağlandıklarının, kime itaat ettiklerinin önemi yoktur, güç kimdeyse ona yönelirler. Bu da dış dünyada değişen otorite dinamiklerine karşılık itaat etme güdüsünün devamlılık göstermesinin bir işaretidir. Asli olan otorite öznesinin kimliği değil itaat etme duygusunun kendisidir.

Zekeriya başkaldırının sembolüdür. Çocukların bağlanma ihtiyacının farkındadır. Çocukların kendisine bir otorite figürü olarak bağlanmasına müsaade etmez.

“Kendinize laf söyletmeyin! Bir Diddo'ya çocukluğunuzu satmayın! Çakala kurda yem

olmayın. Yularınızı kimseye teslim etmeyin. Kendi yularınızı kendiniz çekin, ki... Sizin de söyleyecek bir çift yeni umudunuz olsun! Çalışın lan biraz, didinin. Ama sakın ola bu sözü kimseden dilenmeyin. Karanlıktan korkmayın! Kedi gibi. Dört ayak üzerine çevik bir şekilde düşün! Efendi oynayın. Boş yere faul çaldırmayın, penaltı yaratmayın! Burada kendi sahanızda, bu çukurda Kement gibilerle oynamayın, sizi hep kaleye geçirmeye çalışır bu orospuluğun evlatları! Sizi ileriye, forvete falan koymazlar! Umutlanmayın! Bu mahzen sizin deplasmanınız, Kement'in ise kendi sahası olmasın. Karanlıkta fazla oynamayın! Hava mı karardı, evlerinize ya da hayallerinize gidin! Biraz diklenin bunlara! Bunlardan acınızı birbirinizi acıtarak çıkarmayın! Padişah bize bu sene de el-aman mı çektire, yoksa bize zulmede?' diye gidip dua falı açtırmayın. 'Yeni bir padişah gerek bize! Bizim ulaşamadıklarımızı onlar omuzlarının üzerinde taşıya!' diye yıldızlara dileklerde bulunmayın..." (Zorlu, 2015, s. 51).

Çocuklar ile Kement arasındaki ilişki âdeta bir organik bağa dönüşmüştür. Hepsi bir vücudun uzuvları gibi hareket ederler. Bu vücudun başı Kement, beyni ise Mediha'dır. Çocuklar Kement'in "Ağzından dökülen her kelimeyi, sanki Diddo'ymuş gibi, ambalajını çıkarmadan atıveriyorlar ağızlarına aklıkla." (Zorlu, 2015, s. 47).

Zekeriya ise Hazan'la birlikte bu organik bütünün içinde yer almayan nadir karakterlerden biridir. Zekeriya itaate karşı başkaldırının sembolüdür. Onun bedeni mahalle çocukları ile bir bütün oluşturmaz. Onlarla birlikte hareket etmez; Mediha'nın kuklası, Kement'in fedaisi değildir: "Zekeriya harflerin makamına bir ZEYL çekiyor:

'Veyahut da günler çığ gibi gelip geçecek, onlar zor günleri çığ gibi üzerimize süpürecek, ama biz çığın altında kalmayacağız. Onlar kanımızı akıtmaya kalkarken, biz, işi gücü bir kenara bırakacak, Feylozof Fuat'a âşık olacağız, onunla birlikte ipeğe doğru mürekkep olup kanatlanacağız." (Zorlu, 2015, s. 53). Görüldüğü gibi Zekeriya kendisine bağlanmak isteyen çocuklara özgür olmanın yollarını gösterir. Fakat Zekeriya'nın romanın bitimindeki hazin sonu başkaldırıya karşı itaatin galip geldiği karanlık bir atmosfer çizilmesine sebep olur. Çoğunun gücü tekilliği yenmiştir. Her ne kadar doğru yolda da olsa Zekeriya çoğunluğun gücü karşısında varlığını devam ettirememiş, adeta bir böcek gibi ezilmiştir. Bu durum mevcut kötüye gidiş halinin bireysel başkaldırı yoluyla çözülemeyeceğini gösterir. Toplum itaat etmeyi öğrendiği gibi özgürleşmeyi de tüm bir kitle halinde informel eğitim yoluyla kazanacaktır.

Otorite- itaat ilişkisi eşitlikçi bir toplum yapısında görülmez. Toplumun çeşitli basamakları ayrılması bu basamaklar arasında emir-komuta zinciri oluşmasına zemin hazırlar. Mills'in üst çevreler olarak adlandırdığı insanlar günlük gereksinimlerini karşılamak için

diğer insanları uğraşıp didinmeye mecbur bırakırlar. (Mills, 1974, s. 8). “*Ulan onun sevgilisi var ya, asıl o ne harbi kızdı... Bir de asil bir aileden gelmişti, zengin kızı olacaktı ama, gidiyor aşçılara, hizmetçilere ve şoföre yasak yayınlar okutuyor, akıllarını çeliyordu, kendi öz ana-babasına karşı onları örgütlüyorlardı. Etmediğini bırakmamış, ailesini sosyeteye rezil etmişti. Özel şoförleri ve hizmetçileri genel grev ilan etmiş, baba yıllar sonra direksiyon başına geçmek zorunda kalmıştı... Anne mutfakta yumurta kıracak tava arıyor, harıl harıl Hover Süpürge Kullanma Kılavuzu karıştırıyordu. Kore Savaşı'ndan sonra artık kimse sigortasız çalışmak istemiyordu.*” (Zorlu, 2015, s. 130). Bu kısımda görüldüğü gibi otorite ile itaat eden arasındaki ilişkinin itaat eden lehine değişmeye başlaması otoritenin zararındadır. Otorite ilişkisi sayesinde üst sınıftan insanlar günlük hayat içinde en az emek ve çaba ile rahat içinde yaşamlarını sürdürürler. Buradaki ilişkinin işçi ile işveren arasında oluşması çalışma prensibi ve paranın gücüne dikkati çekmektedir. Fakir insanlar arasındaki geçim sıkıntısı onları itaat etmeye yöneltmektedir.

Niyazi Zorlu'nun romanında böyle bir bölüme yer vermesinin nedeni hiç şüphesiz okumanın içinde bulunulan gerçekliğin farkına varılarak bilinçlenmeyi arttırdığını göstermek istemesindendir.

Romanda otorite unsurunun bel kemiğini oluşturan Mediha ve Kement'tir, bununla birlikte otoriteyi elinde bulunduran başka çocuklara da rastlarız. Optalidon isimli çocuk korkutma yolu ile kendine bağlar. Bir vampir filmini izledikten sonra Koko'nun korkusunu sezerek plan yapar ve vampir kılığına girerek Koko'yu korkutur. Bu olaydan sonra Koko'nun Optalidon'un emri altına girdiğini görürüz. Onu her gördüğünde ceketinin düğmesini ilikleyerek ona hizmetkârlık yapmaya başlar.

Koko ve Optalidon isimli karakterlerde isimlerinin yoğun uyuşturucu madde çağrışımıyla öne çıkarlar. Optalidon bir ağrı kesici ilaç olmasına rağmen bir dönem reçetesiz olarak sıkça satılmış adeta bağımlılık yapıcı, keyif verici madde olarak kullanılmıştır. Optalidon isimli maddenin bağımlılık yapıcı özelliğine karşılık romanda Optalidon, Kement'in fedaisi olarak ona bağlılığıyla öne çıkar. Kement'ten emir alan Optalidon Zekeriya'yı öldürmeye kalkışır. Kendisine düzenlenen oyunu fark eden Zekeriya, duruma müdahale eder. Bu sırada Optalidon'un cebinden boş optalidon kutuları etrafa saçılır. Anlaşılan o ki Optalidon da bağımlılık verici bir madde aracılığıyla itaat altına alınmıştır, hareketleri Kement dolayısıyla Mediha tarafından kontrol edilmektedir. Optalidon ve diğer çocuklarla Kement ve Mediha arasındaki ilişki mahalledeki hiyerarşik yapıyı gözler önüne serer.

Kement'in ödüllendirici, Optalidon'un korkuya dayanan zorlayıcı kaynaklı otoritesine

karşılık Pepe otorite kurmak için herhangi bir araca başvurmaz. Ona duyulan saygı dolaysızdır, ona bağlılar Pepe'nin köpekleri olarak anılırlar. Romanın bel kemiğini oluşturan otorite öznelere Kement ve Mediha Hanım'dır. Optalidon ve Pepe'nin birer bölümde hikâyeleri anlatılır. Niyazi Zorlu'nun birden fazla otorite öznesi yaratması okuyucuyu otoritenin farklı yansıma şekilleri üzerinde düşünmeye yönlendirir. Pepe'nin otoritesinde herhangi bir araç kullanılmadığı için onun otoritesinin kaynağına bakmak gerekir. Pepe'nin otoritesi benimsemeye dayalı oluşturulan otoritedir. Benimsemeye dayalı otoritede itaatin nedeni otorite figürüne duyulan saygıdır (Yiğitçeoğlu, 2013, s. 54-55).

“Köpekleri, Pepe eğer iyice zom olduysa, hemen yan yana gelip bir tahtirevan oluştururlar, Pepe'yi kemikli sırtlarına serip, hiç sarsmadan eve taşırlardı. Tek göz odalı evde, tahtirevan yorgan gibi açılır, Pepe ve köpekleri sabaha kadar sarmaşdolaş yatarlardı... Pepe, şu içki huyu bir yana, namuslu, köpeklerine karşı çok vefalıydı... Bırak köpeklerine sulandırmayı, elletmeyi, laf söyletmezdi, laf... Vallahi hem köpeklerini üzerine salar, hem sağda solda ne kadar taş varsa kafana fırlatırdı.... Var ya, kafayı adamın alnına koyardı!” (Zorlu, 2015, s. 136).

Mediha Hanım Çukur mahallesindeki örgütlenmenin en tepesinde yer alır, çocuklara otoritesini doğrudan yansıtmaz. Kement isimli çocuk Mediha Hanım ile diğer çocuklar arasında bir basamak oluşturur, Mediha'nın çocuklar üzerindeki otoritesinin bir yansımasıdır. Yazarın Çukur mahallesini mikro düzeyde toplumun bir yansıması olarak kurguladığını düşünürsek makro boyutta bakıldığında otorite, birbirine organik bir şekilde bağlanan basamaklı bir yapı oluşturur. Burada dikey bir hiyerarşik yapı ile itaat kültürünün alt sınıflara doğru sirayet ettiğini görülür. Romanda eylemsel otoriteyi temsil eden Kement'in bağlı olduğu bir üst akıl ve otorite figürü olarak Mediha Hanım olayların esas yöneticisi konumundadır. Kement ve çetesi cinsiyet değiştirme ameliyatı olmaya karar veren Pembe'nin yolunu keserler. Bu olayın azmettiricisi Mediha Hanım'dır. “Mediha Hanım, karanlık odasında tırnaklarını yiyerek dolaşüyor. Bakla gibi dilinin altından çıkardıklarını, süpürge tohumu gibi Pembe'nin üzerine ekiyor. Bedeni evinde oturuyor, ama ruhunun uzun sokakları süpürüyor. Pencereye yaklaşıp perdeyi çekiyor, yüzü sokağa dönük ama gözleri yumulu, Kement ve diğer çocuklarla konuşuyor: ‘İ: deyin! İ: deyin!’ diye kendi kendine mırıldanıyor. Nerede o gündüzki modern ve hanımefendi kadın, nerede şu andaki saç baş dağılmış, gözlerinden öfkeli kıvılcımlar saçılan ve kendini yırtarak bağırarak cadı. ‘İ: desenize be!’” (Zorlu, 2015, s. 180-181). Mediha Hanım'ın Diddoların üreticisi olduğunu da göz önünde bulundurmak gerekir. Metinde diddonun yaptığı güçlü uyuşturucu çağrışımı nedeniyle Mediha Hanım'ın otoriter gücünü bağımlılık yapıcı bir madde sayesinde elde ettiği

çıkarmasında bulunulabilir. Diddo, Mediha Hanım'ın çocukları yönlendirerek istediği gibi davranmalarını sağlamalarında bir araç olmuştur. Çocukların şiddet ve suç odaklı davranışlarının arka planında diddoya olan bağımlılıkları yatar. Bu bağımlılık çocukların kolay yönetilmesini sağlamaktadır.

Görüldüğü üzere yazarın anlattığı toplum düzeni itaate dayanır. Her unsur çeşitli sebeplerle bağlanacak itaat edecek bir otorite bulma peşindedir. Sanatçı, saltanata yaptığı açık göndermeyle aslında yüzyıllar boyunca tebaa olarak yaşayan toplumun itaat etme alışkanlığının sürdüğünü gösterir. Bu durum en küçüğünden en büyüğüne bütün ilişkilere sızar. Böylece dağılan imparatorluk sonrası toplum mikro imparatorluklara bölünmüş olur. Bir bütün gibi algılanan bu yapı son derece eklektiktir. Ayrıca bu yapıda üstlenilecek roller de son derece sınırlıdır. Birey için otorite ya da tebaa olmaktan başka seçenek bulunmaz. Rollerdeki bu sınırlılık ve her yere sızan itaat ilişkisi statik bir toplum düzeni yaratır.

Bilindiği gibi informal eğitim temelde toplumun aktarım yoluyla kendi üyelerini şekillendirme sürecidir. Sözü edilen dinamiklere dayanan toplum ceza, ödül, yıldırma ya da kandırma yoluyla bu dinamiklerindeki devamına hizmet edecek insanlar üretecektir. Böylece informal eğitim unsuru toplumun gelişmesine değil statükonun korunmasına hizmet edecektir.

Yoksulluk

Farklı toplumlarda ve zamanlarda ihtiyaçlar değiştiği için bu ihtiyaçlara erişememe sonucunda yoksulluğun tanımı da bu faktörlere bağlı olarak değişmektedir. Bu sebeple yoksulluğun pek çok farklı tanımı yapılmaktadır (Aktan, 2002, s. 39-42).

Aktan ve Vural, yoksulluğun maddi olanaklara erişimin kısıtlı olmasının yanında manevi olanaklara erişimin de kısıtlı olmasına neden olduğunu söylemektedir. Yoksulluk sadece fiziksel yetersizlik ve gelir kısıtlılığı anlamına gelmez. Yoksulluk çok boyutlu mahremiyetler oluşturur. Kamusal hizmetlere ulaşamama, güvenli bir iş ve konuta sahip olamama, maddi ihtiyaçların karşılanması mecburiyetinden dolayı kültürel gelişime ayıracak vakte sahip olmama, insan onuruna yakışır bir hayat sürememe, kendi hayatlarını etkileyecek karar alma mekanizmalarına ulaşamama gibi (Aktan, 2002, s. 39-42).

Türkiye'de 1950 sonrası artan sanayileşme sebebiyle kontrolsüz bir şekilde gerçekleşen kırdan kente göç kent yoksulluğunun doğmasına neden olmuştur. 1965 doğumlu Niyazi Zorlu'nun çocukluğu, kent yoksulluğu kavramının ortaya çıkıp geliştiği bu döneme rastlamaktadır. Yaptığımız röportajda yazar, babasının memur olması sebebiyle şanslı olarak addedildiklerini söylemektedir. Yedi kişi tek maaşla geçinmelerine rağmen bulundukları toplum içerisinde şanslı olarak değerlendirilmeleri yazarın yoksul bir çevrede büyüdüğünü

gösterir. Anlaşılan o ki yazar, yoksulluk içerisinde yaşamış; yoksul insanları iyi gözlemleme imkânı bulmuştur. Ancak Zorlu, Yakup Kadri'nin *Yaban* isimli romanında olduğu gibi yoksul halka dışarıdan bakan, yoksulluğu tanımlayamayan, toplumdan kopuk gözlemci karakterler çizmez. Aydın-halk kopukluğu temasının Türk romanında yaygın olarak işlenmesi, yoksul insanların durumunun aydının perspektifinden verilmesine sebep olmuştur. Yoksulu tedrici bu yapı madun statüsünü eriterek onları adeta nesneleştirir. Yoksula dışarıdan bakan aydın özne, romanın merkezine yerleştirilerek başkarakter haline getirilir. Yoksul halkın anlatısı, bir özne- nesne çatışması haline indirgenerek yoksul-madun kendi hikâyesinin içinde ötekileştirilir. Yoksulun hikâyesini anlatma iddiasında olan bu tip eserler okuyucusuna aydının düşünce dünyasından daha fazlasını vermez. Zorlu'nun karakterleri ise tıpkı kendisi gibi yoksulluğun içine doğmuş kişilerdir. Bu sayede Zorlu; yoksulluğu yoksulun perspektifinden anlatarak Türk sosyal romanının kaderi haline gelmiş özne-nesne konumlandırmasını kırmayı başarmıştır.

Niyazi Zorlu'nun eserlerinde anlatılan toplum kapalı bir yapıdır, dış dünyayla ilişkisi neredeyse yoktur. Çukur mahallesi dış etkenler olmadan iç dinamikleriyle şekillenir. Bu dinamiklerden en etkili olanı şüphesiz yoksulluktur. Çukur'da yoksulluk yaşamın her alanına sızmıştır ve mahallede yaşanan herhangi bir olayın altyapısına bakılmak istenirse karşımıza yoksulluk çıkacaktır. Eserlerde yoksulluk yalnızca maddi imkânlarla ulaşmadaki sınırlılık olarak değerlendirilmemelidir. Maddi anlamdaki yoksulluk her anlamda yoksunluğu da beraberinde getirir. Roman kişileri insanca yaşama, eğitim alma, barınma, güvende hissetme, insani koşullarda çalışma, özgür düşünce geliştirme gibi temel haklara sahip değillerdir.

Roman kahramanları içinde bulundukları fasit daireyi kırma gücünden yoksundurlar. Zekeriya ve Hazan'ın ortaya koyduğu bireysel bir takım girişimler kabul görmemiş, sesleri çoğunluğun içerisinde bastırılarak yok edilmiştir. Bu durum yazarın çözüm reçetesi olarak sunduğu imkânların bir takım bireysel başkaldırıların yeterli olamayacağını işaret etmesi bakımından önemlidir. Yoksulların içinde var olmaya çalıştıkları kısıtlayıcı ortamdan kurtulabilmeleri için içinde bulundukları tüm şartların değişmesi gerekmektedir.

Bauman, her aralık şemasının kendi kirini, her düzeninin kendi yabancılarını yarattığını söylemektedir. Postmodernizmin farklılığa tolerans gösteren yapısına karşılık herkesin geçmek zorunda olduğu bir aralık testi vardır. Bu zorunluluk sürekli değişen tüketim dinamiklerine uyum sağlamayı gerektirir. Tüketimin arttırılması için tüketme arzusunun her geçen gün daha fazla körüklendiği bu düzene ayak uyduramayanlar düzenin kirleri olarak görülürler. Postmodernizmin korkulu rüyası serseri, aylak, kenar mahalle insanı gibi alt sınıftan insanlardır (Bauman, 2019, s. 25-29). Niyazi Zorlu'nun roman kişileri, toplumun

kenara ittiği bu serseri takımı kenar mahallenin insanlarıdır. Maddi imkânları dolayısıyla şehir merkezlerinde barınamayan insanlar şehrin kenarına itilmişlerdir. Yazarın son derece metaforik bir dille seçtiği Çukur ismi ise bu kenarda kalmışlığı kalın çizgilerle vurgular. Bu insanlar yalnızca kenarda değil aynı zamanda en dipte yer alırlar. Bu isim sınıfsal bir çağrışım da barındırmaktadır. Sınıfsal piramidin en altında çukurda kalmış bu insanlar için bu çukurdan çıkış yoktur. Çukur'un içine doğmuş insanlar için bu mekân adeta bir bataklıktır. Çabaladıkça daha çok dibe batılan bu bataklık Hazan ve Zekeriya'nın bütün çabalarını ve başkaldırılarını da boşa çıkarır. Zekeriya için bu bataklık mekândan çıkmanın tek yolu ölüm olmuştur.

Hergele Âşıklar romanında kent yoksulluğunun çeşitli görünüşleri yansıtılmaktadır. Yoksulluk sonuçları ile birlikte kurgulanmıştır. Zorlu'nun iki eserinde de yoksulluğun insanların hayatına ciddiye boyutlarda yansıdığı ve yoksulların hayatlarının şekillenmesi anlamında türlü dezavantajlar doğurduğu vurgulanmıştır.

Hergele Âşıklar'da mahalleye dışarıdan dâhil olmuş bir değişken olarak tanımlayabileceğimiz Alâddin Hoca mahallenin organik bir parçası olmadığı için yoksulluğa dışarıdan bakan bir göz olarak resmedilmiştir. Alâddin Hoca'nın cümlelerinde tiksinti- acıma tınısı dikkati çeker. Çukur'un yoksul insanları temel hijyenik şartlara sahip olmadıkları için maddi anlamda pis ve kirlidirler: "Hayatları Zindan!" Onlara biraz ışık ver! Ceplerinde terbiye ediyorlar ellerini. Elleriyle kışlarında duramayan pantolonlarını yerine oturtuyor, donların çekiştirip pişmiş apışaralarını havalandırıyorlar. Kendini bilmez etlerini sıkıştırıp duruyorlar... Habire elleri oralarında geziniyorlar, donlarına boşalmıyorlarsa ne olayım... Leş gibi döl kokuyorlar... Üzerlerinde çürütüyorlar. Cenabet bunlar Allahım, cenabet! Onlara biraz korku ver! Gülüşlerini içlerine kaçırıyorlar, bir bakıyorsun incecik seçilmez bir çizgi, bazen de ağızlarını saban demiriyle delmişler gibi dolu dolu atıyorlar kahkahaların... Onlara nizam ver!" (Zorlu, 2015, s. 26).

Çukurun genç imamı Alâddin Hoca kendi içinde sosyal devlet anlayışını sorgular. Namaz kıldırırken bir taraftan da düşünür, onun iç sesini duyarız: "Bizim bu sırtımızdaki eğrilik hiç düzelmez mi, devletin şefkatli kollarından tek bir tanesi okşamak için bedenimize uzanamaz mı? Bakınız alnıma... Her bakışta onlara içimi bir ateş basıyor." (Zorlu, 2015: 24). Alâddin Hoca çukurun insanların fakirliğini anlatır bize: "Gördüğünüz gibi. Sanki başka kaderleri, başka harfleri yok, sanki sırf Ce demeye gelmişler dünyaya. Yaz kış sırtlarında erkeklerin ceket, kadınların yün yelek, aynı. Gömlekleri hep kollarından uzun kollu. Hayata hep fanilalarındaki ve çoraplarındaki deliklerle, renkleri ve büyüklükleri birbirine uymayan ceket, gömlek düğmeleriyle, hırkalarındaki sökükle, ayakkabılarındaki kalın kartonlarla açık vererek girerler." (Zorlu, 2015, s. 24).

Yoksulluk yalnızca belli ekonomik şartlara ulaşamamak değildir. Sosyo-ekonomik düzeyle kültürel gelişim arasında koşutluk vardır. Çukur mahallesinde de yoksulluk bir tür kültüre dönüşmüştür. “Bu damların altında *hey babalar!* gecenin bir körü boks maçı ya da sıkı muhtıra haberlerini dinlemek için kalkılıyor. Bu evlerde *binbabalar!* öyle Arkası Yarın falan dinlenmiyor. Pek (yakında) sinemaya falan gidilmiyor.” (Zorlu, 2015, s. 40).

Kaldı ki insanlar ellerindeki olanakları kullanma bilgisine de hâkim değildir. Zihinlerinin ve geleneklerinin onları kısırdığı gerçeklik ölçüsü içinde yaşarlar. Yoksulluk bir kültür halinde kuşaktan kuşağa aktarılmaktadır. “(1/2 katı eskinin her türlü ıvır zıvırının kapatıldığı, hayvanının bağlandığı ahır-depo karışımı bir yer... Çünkü mimari demiş ki: Mutfak en güzel, en geniş ve ışıklı odaların bulunduğu üst kata bakmayacak... Üst katlara, görücüler misafirlğe geldiğinde, yatılı konunun olduğunda, ya da kocanla kavga ettiğinde rağbet edeceksin... Bileziklerini bile mutfaka bakan o odada, bütün sülale yiyip içtiği, kırıntıların üzerinde yattığı o cincik kadar yerde, sandığın en dibinde saklayacaksın! Sonra bu yakın mesafeyi alıp çocuklarıyla arana koyacaksın.)” (Zorlu, 2015, s. 223).

Hergele Âşıklar romanında yoksulluk çok ciddi boyutlardadır. İnsanlar açlık sınırının altında yaşarlar. Çukur’un insanları bazen yiyecek ekmek bile bulamazlar. Anneler çocuklarının karnını doyuramamaktan şikâyetçidir. (Zorlu, 2015, s. 35).

“Umutlarımız vardı hücumla geçtiğimizde, ne olsun be, işte patlak gözlerimiz, sirkeli yarık kafalarımız, yaralı ağızlarımız (dudaklarımızı yara yapana kadar çiğniyorduk), tozdan topraktan kanlanmış gözlerimiz (bu çukurda yel çok toz kaldırıyor), yırtık pabuçlarımız, eprimiş çoraplarımız ve ağlarımız, -‘sararmış’ yetmez -‘kararmış’ donlarımız da yanımızdaydı.” (Zorlu, 2015, s. 39).

Henüz reşit olamamış çocuklar geçim derdiyle canları pahasına çalışmak zorundadır. Yoksul çocukların maddi kaygı peşinde koşmalarının trajikliğini yazar çarpıcı bir şekilde gözler önüne sermektedir. “Evet, hepimiz biliyoruz siz çıraksınız, gözlerinize kaynak makinelerinden kıvılcım alıyorsunuz, alay mı ediyorsunuz, siz balon satıcısısınız, ellerinizdeki uçan balonlar patlayıp yüzlerinize yapıyor, tanınmaz hale geliyorsunuz, anneleriniz sizi ancak eski yaralarınızdan teşhis edebiliyor, siz ‘Çocuk Hastanesi’ne zar zor yetiştiriliyorsunuz, bu hastanenin önünden buraya, sizin çukura her 5 dakikada bir dolmuş kalkıyor, dolmuş kâhyası sesleniyor, ‘arkaları dörtlüelim beyler, sıkışalım biraz...’” (Zorlu, 2015, s. 52).

Yoksul karakterler sınıflar arası kopukluğun farkındadırlar. Romanda Optalidon isimli bir karakter aracılığıyla üst tabakanın yoksulların yaşayışına ne derece kayıtsız olduğu vurgulanmıştır. “Bu pahalılık da ne olacak be abicim... Vallahi millet kan ağlıyor... Sınıf

uçurumu korkunç ama yerçekimi diye bir şey var, milletin gözyaşları dibe dökülüp gidiyor, uçurumun tepesindekiler de emmanuellenin drama ağlıyor kardeşim...” (Zorlu, 2015, s. 112). Bu kayıtsız kalış durumu yoksulluğun süregeliş halini etkilemektedir. Yoksulluk üst sınıf için çözülmesi gereken bir sorun olarak bile görülmemektedir. Ortada bir sorun yoksa çözüme dair bir çaba da elbette görülmeyecektir.

Çocuklara sahip çıkılmaması onların yoksunluk nedenlerinden birini oluşturur. Sahip çıkılmayan aileleri tarafından korunmayan çocukların ise dış etmenlere ve kötü niyetli insanlara açık hale gelmeleri normaldir. “Bu çocuklardan birinin kör olası babası evi terk edip gidiyor, muhakkak bir köşede it gibi geberiyor. Kendine hayrı dokunmayasica! Zekeriya bu çocuğa bir kaportacıda iş buluyor, maşallah cin gibi akıllı, çırak olarak çalışıyor. Allah nazardan saklasın! Anneleri onların adına yakında bankada hesap açtırır. Belki bu parayla akşam okuluna bile yazılabilir. Ama n'apıyor bu, (cebine biraz para girdi ya puştun!) gidiyor, "Made in Mediha" yapımı Diddo'lara çarçur ediyor paracıklarını, neymiş, dinleniyormuş kırmızı gözleri.” (Zorlu, 2015, s. 116-117).

Niyazi Zorlu, fakirlik halini tüm çıplaklığı ile okuyucusunun gözleri önüne sermektedir. “Hiçbir şeyden korkumuz, hiç kimseden çekindiğimiz yoktu. Bir açlık, bir yoksulluk... Bir de ölüm... Bak o bize ağır gelirdi. Ne yaşamıştık ki, ne ölelimdi. Çamaşır klorakları gözlerimizi yakıyor, evlerimizin sıvası dökülüyor, küçük tüpler arka arkaya patlıyor, şu ellerimize bakın, ellerimiz haşlanıp buruşuyor, tahtakuruları fanilalarımızın dikiş yerlerinde yuvalanıyor, tutkallar beyinlerimize doğru hızla yol alıp bizi en güzel düşe, anamızın karnına yapıştırıyor, bu filtresiz adamın ciğerini söküyor, evler bir tas bulgurla dönüyor, kimsenin et gördüğü mü var, yakınımızda yöremizde -tanıdık ya da tanımadık- biri ölmeye görüversin, açlık dolu bir dalgınlıkla bir parça ağızlara atılıyor, ki o yörenin ölülerinden etli butlu bir şey pek seyrek çıkıyor, geyikler yeşil vahalardan çıkıp duvarlarımıza süslü püslü bir seccade oluyor, bu hayat nakışlı suretlerini bizden esirgiliyor, kimse bizim halimizden anlamıyor... anlamıyordu. Açtık, yoksulduk, ölüydük... Karışanımız görüşenimiz yoktu. Kimse bize dokunmazdı.” (Zorlu, 2015, s. 183).

Kabaş, yoksulluğun önlenmesi açısından gelir transferi yerine yoksulların kapasitelerinin ve fırsatlara ulaşabilme imkânlarının geliştirilmesi gerektiğini söyler. Bu sayede dezavantajlı şartlara doğmuş insanlar yoksulluktan kurtulma şansını elde edeceklerdir. Bu yolla yoksulluğun gelecek kuşaklara aktarımının önü kapatılmış olacaktır (Kabaş, 2014, s. 66).

İsyan

Zorlu'nun iki eserinde de isyanın bireyselden, aileye, aileden topluma doğru açılımıldığı görülür. İsyan doğası gereği otorite kavramına bağlı olarak gelişir. Şehiriçi Öyküleri yapısı gereği daha bireycidir denilebilir. Daha çok aile bireylerinin birbirleri ve çocukları üzerinde kurdukları otoriteyi ele alır. Dolayısıyla *Şehiriçi Öyküleri*'nde isyan aile bireylerine karşı gerçekleştirilir. Çalışmanın aile alt başlığında uzunca ele alacağımız gibi anneleri tarafından baskı altında tutulan genç kızlar bir yerden sonra bu baskıyı kaldıramayarak isyan bayrağını çekmişlerdir. Anne Eşe'nin tüm çocukluğu boyunca üzerinde kurduğu baskının genç kızlık döneminde daha da fazla artması ile Serpil kendi sessiz isyanını gerçekleştirerek evi yani annesini terk eder. İsyan ve kaçış kısır bir daireye hapsedilmiş hayatının durağanlığından kaçıştır. Annesinin namus kavramı arkasına saklanarak her anlamda baskıladığı ve sürekli hakaretlere başvurarak kızının koruduğu namusuna en ağır saldırıyı gerçekleştiren Eşe tüm gücünü gücünün yettiği tek insan olan kızı Serpil üzerinde gösterir. Eşe kendi çektiği acılar karşısında tepkiselliğini doğru yönlendiremeyerek bilinçsizce kızını adeta bir kurban olarak seçmiştir. Baskı isyanı, isyan da kaçışı beraberinde getirmiştir. Serpil için evin baskıcı atmosferinden çıkarak kendisine yeni bir hayat kurmasının başka bir yolu yoktur. "Annem sorarsa," diyorsun. 'Uzağa gitti, babası gibi sana dayanamayıp kaçtı, deyin. Hapiste miyiz be? Köle miyiz? Yetti artık, deyin!'" (Zorlu, 2016, s. 27).

Niyazi Zorlu *Şehiriçi Öyküleri*'nin ilk hikâyelerinde aileleri tarafından baskılanarak kendi hayatları üzerindeki hâkimiyetlerinin sakatlanmaya çalışıldığı genç kızların zorlamalara boyun eğmeyerek isyan etmelerini sıkça ele almıştır. "Köydeki akrabalarımızın oğluna gelin olmadığımız, 'Köye möye gitmem ben!' diyerettiğimiz için ağabeyimiz tarafından tekmelenerek merdivenden aşağıya itilecek, yakılı bacağımızla aylarca seke seke dolaşacağız; ne olursa olsun o gülden gülüşü yüzümüzden hiç eksik etmeyeceğiz. Sütçüye yazdırdığımız sütle çatılarımızdaki gelincikleri, duvarlarımızın içindeki yılanları besleyeceğiz." Görüldüğü gibi isyanın cezalandırılması ve bireyin baskılanmaya çalışılması şiddet yoluyla olmuştur. Zorlu, baskılanan genç kızların boyun eğmeyerek isyan ettikleri hikâyeler kurgular. Duvar arasında sütle beslenen yılan metaforu da intikamın sembolüdür. İster pasif olsun ister aktif genç kızlar kendilerine yapılan baskıya direnmektedirler.

Hergele Âşıklar'ın 'Başlangıçları' isimli ikinci öyküsünde Zekeriya, Türkçe öğretmenine isyan eder. "...Ulan sen kim oluyorsun da huylarımı kötülüyorsun, olacağıma küfrediyorsun! Beni coğrafyanla, dilbilginle, tarih, hayat bilgisi, ahlak, tabiat'ınla mı korkutacaksın; beni alıp onlara mı kapatacaksın ulan! Coğrafya benim ulan, tarih benim, tamam mı! Ve sen sınıfta kaldın ulan, seni bütünlemeye bıraktım! Sen beni geçemedin!

Celalibahir sırtlarıym lan ben. Öğretmen oldun da öğrenemedin mi lan, Celaliler Geçilmez!” (Zorlu, 2015, s. 12).

“Birkaç romantik öğrenci dolaşırda aramızda. Bir tahtası eksik ömrümüze afişler yapıştırırlardı. Kızıl bir gökyüzünü arkasına almış, ellerini havaya kaldırarak zincirlerini kıran, gülbüz ve yağız bir gelecekten söz ederlerdi. 'Pek Yakında' diye yazarlardı üzerlerine... Aşk, ölüm, ihanet, macera! Ve devrim, hepsi bir arada! / 2 film birden! / 'Kahrolsun bu düzen!'

Bildiri dağıtan gençlere yanaşıp elindeki pazar filesini duvara yaslayıp derin bir soluk veriyor. 'Ah, kızım,' diye çevreyi kolağan ederek konuşuyor. 'Ahh evladım.'

'Birileri çıkıp da şu egemen'lerin/ şu egemenlik'lerin yumurtalıklarını bursada, anamızı bellediler bizim evladım. Yaşatmadılar bizi, hayat mı bu yaşadığımız, insana reva mı, reva mı bize bu burjuva, illa ki anarşist mi edecek lan bu bizi!’” (Zorlu, 2015, s. 183- 184).

Hazan’ın isyanı *Hergele Âşıklar*’ın ‘Sonları’ isimli son bölümünde karşımıza çıkar. Hazan’ın isyanı intikamı da içinde barındırır, Zekeriya’yı kaybetmesinden sonra kaybedecek hiçbir şeyi kalmayan Hazan, isyanı sonucunda gerçekleştirdiği eylemle metne adeta son noktayı koyar. Hazan’ın isyanı dolayısıyla intikamı harfler aracılığıyla olmuştur. Bu durum bizi yazarın temel yazma motivasyonuna götürür. Yazarın ortaya koyduğu bu metin bir nevi isyan mahiyetindedir.

Aile

Zorlu’nun hem *Hergele Âşıklar* hem de *Şehiriçi Öyküleri* eserlerinde aile konusuna oldukça geniş şekilde yer verdiğini görürüz. Eserlerde diğer toplumsal çevrelerle birlikte aile, çocukların kişiliğini ve yaşayış tarzlarını derinden etkileyen en önemli unsurlardan birisidir. Anne-çocuk ilişkileri başta olmak üzere aile fertlerinin birbirleri ile etkileşimi eserlerde önemli yer tutar. Zorlu, bu ilişkilerin farklı görünümünü farklı karakterler üzerinden kurgular. Bu kadar çok farklı karaktere ve onların öyküsüne yer verilmesinin önemli sebeplerinden biri aile ilişkilerinin çeşitliliğinin ve bu ilişkilerin boyutlarının kişiler üzerindeki etkilerinin yansıtılmak istenmesidir.

Romanda kötülük yapan yani kötü olarak nitelendirebileceğimiz karakterlerinin aile ilişkileri göz önüne alındığında karakteri o kişi yapan özelliklerini ailesi ile kurduğu çarpık ilişki sonucu elde ettiği yorumunu yapabiliriz. Mediha Hanım’ın yaşlı annesine uyguladığı şiddeti bizzat annesinden öğrendiği anlaşılmaktadır. Mediha Hanım çocukken annesinin ona davrandığı biçimde davranır. Mediha Hanım küçükken annesi tarafından hiç istenmemiş, mahzene kapatılmış, sevgi görmemiş bir çocuk olmuştur. Sevgisiz büyütülmenin onda açtığı

derin yara mahallenin çocukları ile arasında içinde sevginin bulunmadığı garip bağ oluşmasına sebep olmuştur. Mediha Hanım çocukken annesinden gördüğü şiddeti bir ayna gibi ona yansıtmaktadır:

“Annesinin omzuna sertçe bir yumruk savuruyor.

‘Bana bak bana! Nasıl yapardın anlatayım.’

Annesini pencereye yakın sandalyeden kaldırıp yemek masasına hoyratça çekiştirerek götürüyor. Masanın yanındaki sandalyeye oturtuyor.

‘Ha! Ne anlatıyordum, dur. Mama yediriordum senin piç oğluna. Birdenbire başıma vuruverdin.’

Annesinin başına, işaret parmağının ters ve sert çıkıntısıyla kakmış vuruyor. (Zorlu, 2015, s. 30).

Niyazi Zorlu’nun çarpık aile ilişkilerinin yanında sevgi dolu aileleri de konu edindiğini görülür. Zekeriya’nın annesi ile olan ilişkisinden anladığımız kadarıyla Zekeriya sevgi dolu bir ailede büyümüştür. Ancak Nebahat Hanım’ın oğluna gösterdiği sevginin toplumsal normları aşamaz. Romanda Zekeriya’nın ölüm sebebi sembolik bir şekilde annesinin ettiği beddualara dayandırılır. Çünkü her ne kadar doğrudan ölüm nedeni olmasa da annesinin onun cinsel kimliğine gösteremediği saygı onu ölüme sürükleyen faktörlerden biri olmuştur. Nebahat Hanım eskiden yalnızca arkadaş sandığı Zekeriya ve Hazan’ın ilişkilerinin boyutunu öğrendiği zaman beddua etmeye başlar. Nebahat Hanım’ın her bedduası gider uzaktaki Zekeriya’nın canına değer. Zekeriya’nın ölüm sebebi annesi olur. “...al işte bu saatten sonra ona emzirdiğim bütün sütü çekiyorum üzerinden... Ne hali varsa görsün! Onu karanlığa terk ediyorum! (*Aynı anda, bir başka yerde... Zekeriya ‘Ya,’ diyor korkuyla, ‘baksana şu yüzüme! Yüzüm... Yüzüm kararıyor... N’oluyor bana... Nereye gidiyor beyazlığım?’*)” (Zorlu, 2015, s. 210).

Niyazi Zorlu’nun eserlerinde toplumsal baskının, toplumun en küçük yapıtaşı olan ailede de yansımasını bulduğu görülür. *Şehiriçi Öyküleri*’nde en başta anlatılan hikâyelerden biri Serpil ve annesi Eşe’nin hikâyesidir. Burada Serpil isimli genç kızın hayatı çok dar bir çevrede geçer. Serpil evin içinde kapalı kalan yeterli sosyalleşme imkânına sahip olmayan bir kızdır. Bu ilişkide de şiddetin varlığı görülür.

“Çek şu gök gözlerini üzerimden, lanet olasıca! Sinirlerimi hoplatma benim!”

‘...’

‘Şuna bak, hâlâ bakıyor! Bakmasana kız!’

Elindeki şişi var gücüyle Serpil’e doğru fırlatıyor. Şişe yanlamasına, bir kamçı gibi yüzüne yiyen Serpil, yalnızca bir an için gözlerini kapıyor.” (Zorlu, 2016, s. 20).

Serpil gördüğü fiziksel ve psikolojik şiddete dayanamayarak evden kaçar: “Annem sorarsa,’ diyorsun. ‘Uzağa gitti, babası gibi sana dayanamayıp kaçtı, deyin. Hapiste miyiz be? Köle miyiz? Yetti artık, deyin!” (Zorlu, 2016, s. 27).

Şehiriçi Öyküleri’nde baskılanan tek genç kız Serpil değildir. Zorlu farklı kadınlar üzerinden kadınların maruz kaldığı sistematik şiddeti yansıtır. “Alime eteğini şappadanak kaldırıp gözlerinin yaşını siliyor. Hacılar’dan alınmış pembe çiçekli pazenden biçildiği anlaşılan donunu görüyor herkes... ‘Tek dursana kız! Adımı mı çıkaracaksın sen benim, zilli orospu!” (Zorlu, 2016, s. 68).

Kitaptaki tüm genç kızlar toplumsal baskıyı hissederler, üzerlerindeki bu toplumsal baskının en büyük uygulayıcısı anneleridir. Anneler parçası oldukları sosyal dinamiklerin olumsuz etkilerinden kendilerini soyutlayamamışlardır. Toplumsal baskı görme korkusu nedeniyle otoritelerini kızları üzerinde göstererek onları mevcut toplumsal düzenin varsayımlarına hapsederler. Serpil annesi Eşe tarafından eve hapsedilmiştir, aynı durumu Alime isimli genç kız da yaşar. Anneler dedikoduya mahal vermemek için kızlarını evlerine kapatırlar: “Annesinin kimseyi dinleyecek, hele Alime’nin cahilliğine verecek hali yok! Terliğini çıkardığı gibi kızının başına fırlatıyor. ‘Yürü kız! Yürü eve! Evde oturacaksın! Dışarı çıkmayacaksın!” (Zorlu, 2016, s. 68).

Niyazi Zorlu’nun iki eseri de aile kurumu açısından incelendiğinde çocuğun kişiliğinin önemli bir bölümünün ailesi ile kurduğu bağlar üzerinden şekillendiğini görürüz. Zorlu, bu eserlerde özellikle ebeveynlerden annenin çocuğun karakteri ve davranış örüntülerini etkilediğini vurgulamıştır. Eserlerdeki çocuklar annelerinden koşulsuz sevgi talep ederler. Bu sevgiyi alamamış çocuklar ileriki yaşlarında kötülüğe veya ölüme doğru sürüklenmektedir. Kement doğduğu gün annesinin bedduaları eşliğinde hayata merhaba demiş, Mediha tüm çocukluğu boyunca annesinden fiziksel ve ruhsal şiddet görmüş, çocukluğu sevgi içinde geçen Zekeriya ise cinsel kimliğinin ortaya çıkması sonrasında annesi tarafından koşulsuz şekilde sevilmediğini fark ederek ölüme doğru sürüklenmiştir.

Eşler Arası İlişkiler

Niyazi Zorlu’nun iki eserinde de pek çok çocuk karakter yer almaktadır. Bu çocuklar toplumun en küçük yapıtaşı olan bireyin Zorlu’nun eserlerindeki yansımadır. Zorlu çocuk karakterler üzerinden toplumun ve toplumsal ilişki ağlarının bireyi nasıl etkilediğini göstermeye çalışmaktadır. Eserlerde çocukların ebeveynleri ile ilişkilerinin yanında eşlerin birbirleri ile olan ilişkilerinin boyutları da önemli yer tutar. Eşler arası ilişkiler anlatılırken daha çok kadın karakterlerin bakış açısından yansıtılmıştır. Bunun sebebi olarak kadınların

eve bağı sınırlı yaşam çerçeveleri dolayısıyla aile ve ev yaşamının dinamiklerinden daha çok etkilenmeleri gösterilebilir. Erkeklere kıyasla kadınların yaşamının büyük kısmı ev içinde geçtiğı ve soluk alabilecekleri başka bir mekâna sahip olmadıkları için yaşamları aile hayatıyla sınırlandırılmış ve aile içinde görülebilecek en küçük bir olumsuzlukta kadınların hayatlarında büyük yıkımlar yaşanmasına sebep olmuştur.

Eserlerde eşler arası ilişkileri çekirdek aile tanımının dışında kalan diğer aile üyelerinin de etkilediğı görölmektedir. Çekirdek ailelerin yanında anne- baba ve çocuklardan oluşan küçük ailenin arasına ‘kaynananın’ da dâhil olduğı aileler görölmektedir. Tezcan, çekirdek ailelerin dağılmasının yaygınlaşmasının sebebinin yurtdışına işçi göçleri olduğunu söyler. Gerçekten de iş olanaklarının değışmesi Türk aile yapısını da etkilemiştir. Kentteki iş imkânının kırsaldaki insanları çekmesi ile birlikte kırsaldaki büyük aileler dağılarak daha küçük çekirdek aileler kurulmuştur. Ancak bu geçiş bir keskinlik taşımaz. Kırsaldaki güçlü aile bağları kentte mahalleli arasındaki bağa evrilmiş ayrıca bir ailenin hayatta olan bütün bireylerinin bir arada yaşadığı eski büyük ailelere karşılık geleneklerde büyüklere olan manevi görev ve sorumluluklar devam etmiş, Türk aile yapısında halen görüldüğü gibi büyüklerden birinin eşinin vefat etmesi dolayısıyla ailenin hayatta kalan büyüğünün, çocuklarının evine taşınmasıyla farklı boyutta bir çekirdek aile- büyük aile karışımı oluşturmuştur. Geleneksel Türk ailesinde bütün kardeşlerin bir arada kendi çocukları ve yaşlı ebeveynleri ile birlikte bir ev içinde yaşamalarının bir sebebi de tarıma dayalı ekonomide toprak bölünmesi yoluyla verimin azalması tehlikesinin önüne geçilmek istenmesi olabilir. Tarım ve hayvancılık dışında çeşitli iş kollarının gelişmesi aile bireylerine kendi mirasları dışında da kazanç elde edebilme imkânını tanımıştır. Zorlu’nun eserlerini incelediğimizde eserler, geniş mekân bağlamında kentte ve bir mahallede geçer. Bu mahalle yaşantısında aileler yukarıda bahsettiğimiz büyük tek bir aile anlayışından kopmuş ancak kendi çekirdek aileleri dışındaki diğer aile bireylerinden tamamen soyutlanmamıştır. Kaynana ile birlikte yaşanan Neriman’ın dışında görümcəsi ile birlikte yaşayan bir kadın olan Eşe’nin de hikâyesine *Şehiriçi Öyküleri*’nde yer verilmiştir. Burada öncelikle incelememiz gereken nokta kadınların kocalarının aileleri ile birlikte aynı evde yaşadığı örneklere rastlanırken kadınların kendi ailelerinin bu küçük aileye dâhil oldukları bir örneğe rastlanmamasıdır. Hatta *Şehiriçi Öyküleri*’nde Neriman eşine ve çocuklarının bir kısmına kızdıktan sonra kendi evleri ve başka bir yaşantıları olan kendi ana-babasının evine taşınır. Erkek eşin ailesi ile aynı evdeyaşanırken kadının ailesinin bu yapının dışında kalmasının nedeni ataerkil aile geleneğine bağlanabilir. İncelememiz gereken bir başka nokta ise eserlerde ailenin diğer üyeleri ile bir arada yaşamamanın gönüllülük esası ile oluşmamış olmasıdır. Kadınlar kaynana veya görümcəsi ile

zorunluluktan dolayı aynı evde yaşarlar. Bunun bir zorunluluğa dayandığının işareti kadınların bu aile üyeleri hakkındaki düşünceleri ve şikâyetleridir. Eserlerden yola çıkarak üzerinden düşünüp varabileceğimiz kanı eskinin büyük aileleri ve şimdinin diğer akrabaları ile yer yer genişleyen çekirdek ailelerinin birlikte bir çatı altında yaşamasının bir gönül bağından çok geleneklerle devam eden bir âdet olması dolayısıyla çoğunlukla bir zorunluluktan ibaret olmasıdır. Bu zorunluluk nedeniyle oluşan düşünce ve şikâyetlere Neriman'ın kaynanasının ölümü hakkında söyledikleri örnek olarak verilebilir.

“Yiyip bitirdiler beni. Kendisi bir yandan, çocukları bir yandan. Ya kaynanam? Az mı çektim onun dilinden de... Ama Allah bu! Bana çektirdiklerini yanına koymadı, çekti dilini... Dili dışarıda öldü! Ölüsünden bile korktum da kızımı bıraktım başına. Parmak kadar çocuk bütün gece babaannesinin dışarı sarkan dilini içeriye sokmaya çalışmış. Anasının karnında bıçak, oğlu arkadaşlarıyla meyhane sefasında... Üçüncü düşüğümü o gece yaptım... Hastaneye götürmek için komşular taksi bulmaya gittiler... Kan oluk oluk boşanıyor... Sonra kütük gibi sarhoş geliyor... Kör! Kör kütük! Utanmaza bakın, 'Nereye?' diye soruyor...” (Zorlu, 2016, s. 69).

Eşe'nin görünmesi hakkında söyledikleri de görünmesi ile aynı evde yaşamaktan memnun olmadığını gösterir. Eşe, görünmesinin sinsi olduğunu düşünmektedir. Kızı Serpil'e kızdığında ise onu halasına benzetir. Eşe görünmesini evlendikten çok sonra bir gün kendi evlerine gelmesi ile tanır. Öyküde ayrıntılanmayarak gizemli bir hâl almış bu durum Eşe'nin kocası ve görünmesi arasında bir sorun yaşanabilmiş olacağı ihtimalini düşündürür. Eşe'nin görünmesini evlendikten çok sonra tanınması da aile bağlarının çok sıkı olmadığı yorumunun yapılabilmesini sağlar. Eşe'nin görünmesi ilk gelişi ile birlikte eve yerleşir ve onlarla birlikte yaşamaya başlar. “Bir yerleşti o yerleşiş! Cehennem azabı çektirdi bana... O cırlak sesiyle ‘Büyücü karı!’ Aslan gibi kardeşimi sana yedirmem, büyücü karı!’ diye bir tıslayışı vardı ki... Kimselere bir şeycik diyemedim. Onunla başa mı çıkabilirdim ben!” (Zorlu, 2016, s. 22). Belli ki Eşe görünmesi ile yaşamaktan hiç memnun değildir, bununla birlikte senelerce görünmesi ile birlikte yaşaması onun aile yaşantısında söz sahibi olmadığını gösterir. Eşe'nin kocasının isteği doğrultusunda senelerce görünmesi ile birlikte yaşaması Türk aile geleneklerinde kadınların söz sahibi olamadığı aile yaşantıları ile yaşamlarının kader kıskacında sınırlandırılmasının bir örneğidir. Kadınlar bir nevi ‘kaderini yaşamaktadır’. Kadınların evin ekonomisine parasal olarak katkıda bulunmadıkları çoğu ailede koca, eşini evde kaderine terk ederek çalışmaya gider. Kadını ise aile yaşantısında çeşitli zorluklar beklemektedir. Bu ev içi zorlukların hiçbiri geleneksel aile yapısında olduğu gibi Niyazi Zorlu'nun eserlerinde de koca/baba tarafından üstlenilmemiştir.

Serpil doğmadan önce görüncesinin Eşe'nin evine yerleşmesinden ve Serpil bir genç kız olduğunda dahi onlarla birlikte yaşamasından dolayı Serpil'in tüm hayatını evde görüncelikle ilişkisini görerek geçirdiğini anlarız. Annesinin görüncesine duyduğu nefreti ve yukarıda da bahsettiğimiz çaresizliği dolayısıyla duyduğu tüm kını gücünün yettiği tek insan olan çocuğu Serpil'in üzerine yansıttığı yorumunu yapabiliriz. Bu durum toplumsal bir yaradır. Çok küçük yaşlardan beri çocukların tüm eğitimini annenin üstlenmesi annenin aile içindeki tüm sıkıntılarını çocuğuna yansıtmaya sebep olmaktadır. Bu etki tıpkı anneleri gibi tüm hayatları ev yaşantısından ibaret olan okutulmayan kız çocukları üzerinde daha yoğun hissedilmektedir.

Zorlu'nun eserlerinde pek çok hikâyede aile içinde mutsuzluk yaşandığı görülür. Hatta denebilir ki iki eserde de eşler arasında mutlu bir birlikteliğin yaşandığı bir ilişki biçimine rastlanmaz. Hergele Âşıklar romanında Nebahat ve oğlu Zekeriya arasındaki bağın örnek verilebileceği sevgi dolu bir anne-çocuk ilişkisi görülürken buna benzer sevgi dolu bir ilişki biçimi eşler arasında görülmemektedir. Ayrıca evlilik hayatı çoğunlukla kadınların perspektifinden yansıtılır. Daha önce Türk edebiyatında yazılmış pek çok eserde kadınlar bir karakter olarak varolmasına rağmen kadın karakterlerin bakış açısı gözardı edilerek kadının adeta nesneleştirildiği pek çok örnekle karşılaşmaktadır. Buna karşılık Niyazi Zorlu'nun eserlerinde evlilik bağı söz konusu olduğunda bunun tam tersi şekilde erkeklerin bakış açısı yansıtılmamıştır. Neredeyse bütün diyaloglar ve konuşma işaretleri kadın karakterlere aittir. Bunun nedenini iki şekilde yorumlanabilir. Eserlerde kadının aile yaşamı dışında bir hayata sahip olmaması nedeniyle kadın evlilikle ilişkilendiriliyor olabilir. Ancak bu durum yazarın erkeklerin bakış açısını eserlerine yansıtmaya engel teşkil etmez. Öte yandan *Şehiriçi Öyküleri*'nin arka kapak tanıtım yazısından ve yazarla yaptığımız röportajdan yola çıkarak yazarın kendi çocukluğunda şahit olduğu bir takım olaylardan yola çıkarak kurgulama yaptığını söyleyebiliriz. Yazar çocukluğunda, ev yaşantısında kadınları izlemiş ve onların hikâyelerine ve bakış açılarına şahit olmuş, şahit olduğu pek çok toplumsal meseleyi kurgulamayı tercih ettiği gibi bu kadınların hikâyelerini de eserlerinde konu edinmek istemiş olabilir. Zorlu'nun eserlerinde evlilik ilişkilerine bu kadar fazla yer vermesinin nedeni yanlış yapılan evliliklerin sonuçlarını göstermek istemesi olabilir. Erkek bakış açısı ile evliliğin değerlendirildiği tek kısımda ise erkek anlatıcıların evlilik içinde yaptıkları hataların farkında olduklarını görürüz.

“Eşlerimiz havada uçuşan çocuklara bakar ve bize, ‘Sana üzüntü verdim,’ derler. ‘Sen hüznlenmeyi benimle öğrendin. Benden değil, benimle, dikkat et! Çünkü sana bu kadar hüzn vereceğimi, seni bu kadar mutsuz koyacağımı ben de bilmiyordum... Hatamızı bağış

beklemeden kabul ederiz. ‘Sana gelecek vadetmiştim. Sana geleceği anımsatacağımı ve buraya, bulunduğumuz yere, boşunaliğe döndüreceğimi bilmiyordum’... Eşlerimiz pılıpırtısını toplayıp annelerinin evlerine kaçarlar, bizi baca işlerine bulanmış ruhumuzun harfleriyle bir başımıza bırakırlar.” (Zorlu, 2015, s. 35).

Niyazi Zorlu’nun eserlerindeki pek çok fantastik, gerçeküstü ögeye karşılık yansıttığı toplumsal yaşantı son derece gerçekçidir. Bu açıdan eserlerde aile yaşantısının dokunulmazlığı vardır. Bu dokunulmazlık Zekeriya’nın cinsel kimliğinin annesi tarafından saygı görmediği anda kırılır.

Şehiriçi Öyküleri eserinde kadına yönelik şiddet ve aldatma temalarının da işlendiğini görürüz. Neriman eşinden gördüğü şiddet ve aldatılma üzerine küçük oğlunu yanına alarak evini terk edip kendi anne ve babasının evine sığınır. Serpil’in annesi Eşe de eşi tarafından aldatılmış olmanın gizli küskünlüğü içinde fotoğraflardan kocasını kesip çıkarmıştır. *Şehiriçi Öyküleri*’nde farklı hikâyelerde kadınlar benzer bir kaderi yaşarlar. Belli bir zamansal çizgiye sadık kalınmayan hikâyelerde aradan on yıllar geçse bile kadınların değişmeyen ortak kaderini vurgularcasına bir Halit Ziya parodisi olarak görülebilecek ‘Kuşlar’ adlı öyküde de seccadesinin üzerini kan gölüne çevirerek vefat eden yaşlı bir kadının kocası tarafından aldatıldığını okuruz. “*Rahmetli karısı, onun kendisini besleme kızla aldattığını biliyordu. Bildiğini o öldükten sonra kızıdan öğrenmişti... Karısı, kızı örgü şişlerinden birini içine sokmaya çalışırken yakalamış ve saçlarını yolduğu, etlerini kopardığı kızıdan bu günah sahibinin kocası olduğunu öğrenmişti. Kızı hemen o anda öldürebilirdi, ama yapmadı. Kızın hela deliğine yuvarlamasına yardımcı olduğu o kanlı parçayla birlikte, o güne dek özenle koruyup beslediği kadınlık vazifeleri, bu vazifeleri yerine getirmekten duyduğu sevinç de kaybolup gitmişti. Bütün heyecanlarını, kaygılarını, umutlarını kalın ve siyah bir sessizlik örtüsünün altına çekmişti; bu örtünün altında kahırlarla derinleştirip dikleştirdiği o ölüm uçurumuna sanki ufacık bir ayrıntıyı tamamlarcasına, sürüdüğü ayakları, soluk yüzü, aklaşmış saçları ve tabii ki unufak kalbiyle öylece atlayıvermişti.*” (Zorlu, 2016, s. 87-88).

Kuşlar isimli hikâyenin ardından gelen “Basmane-Alsancak” isimli öyküde Neriman’ın aldatılması yukarıda zikrettiğimiz kadınlığın ortak kaderini vurgular. Ancakçağdaş diyebileceğimiz Basmane-Alsancak’ta aldatılan kadının alternatif bir seçeneği vardır. Kuşlar’da besleme kızın kocasından olan çocuğunu düşürmesine yardım edip incinen kadınlık gururuyla içine kapanarak kocasının evinde vefat eden yaşlı kadına karşılık genç Neriman kocasının bütün kabalıklarına dayanamayarak evi terk eder. Bu kadın için de alternatif anne-babasının evidir. Dolayısıyla iç mekâna tıklıp kalmış kadın bir evden başka bir eve iltica eder. Neriman’ın yolunda gitmeyen evliliğe başkaldırışını anmışken eşi tarafından

aldatılmaya göz yummuş, istemediği halde görünceyle yaşamaya razı olmuş Eşe'nin kaderini kabul edip boyun eğmeyi tercih etmesini de hatırlamadan geçmemek gerekir.

Şehiriçi Öyküleri'nde yer alan 'Nuriye Adlı Hortlak' başlıklı öyküde de kadın cinayetleri meselesine değinildiğini görürüz. Ali, öldürdüğü eşi Nuriye'nin hayaletiyle yüzleşmiştir: "Sen yalnız ölmedin ki, Nuriye! Akşam ıslağı topraklarıyla karanfilleri, fesleğenleri, aslanazıları da itti Ali, seninle birlikte aşağıya. Eğer gül alacak parası olsaydı gülü de iterdi.

'Beni ittiğin, öldüğüm yerde yalnızca unutmabeni çiçeğini gördüm ben. Bu yüzden her gece seni unutmadım Ali'm!'" (Zorlu, 2016, s. 55).

Yazar Neriman'ın evi terk edişine karşılık bazı öykülerde kadınların eşlerine boyun eğmişliğini vurgular. Yüzyıllar boyu normalleştirilmiş kadınlara uygulanan aktif şiddetle kadınlar kocalarından gelen her kötülüğü kader olarak algılamaktadır. "Ben ölürsem beni vuran sağ olsun/ Mezarımda lâle sümbül bağ olsun..."

Havva Abla'nın kısık sesi içleri burkuyor. Sızılar, iç çekmeler, iki yana sallanan başlar, 'Sanki bu anı daha önce de yaşadık'..." (Zorlu, 2016, s. 67).

Hergele Âşıklar romanında da Zekeriya henüz küçük yaştayken kocasından şiddet gören Müşerref isimli bir kadını eve kaçırarak saklar. "Boyundan büyük ve ağır sokak kapısını ter içinde ıkına tıkına açan Zekeriya, kocasından dayak yiyen komşu kadına-kadının adı Müşerref, ama o zamanlar Zekeriya'nın dili dönmüyor- "Müşef! Müşef!" diye seslenerek, eliyle içeri çağırıyor. Odadaki kanepeye oturmuş kavgaya kulak veren Nebahat, can havliyle kendini içeri atan avludaki kadını görüyor... Mutfığa doğru hızla hamle ederken, kadının kocası demir kapıya tekme yumruk girişip bağırmağa başlıyor: 'Açın ulan! Evinizi başınıza yıkarım! Saklamayın o kenefi, verin o kaltağı bana! Öldürücü o orospuyu!' (Zorlu, 2015, s. 155-156).

Evin tüm yükü kadınlar üzerine yıkılmıştır ve kadınlar bu duruma isyan ederler: "Bu evde dört tane tek taşak sallansın dursun... Neden tek taşak diyorum, çünkü erkek olmak için çift taşaklı olmak ve onları birbirine tokuşturmak gerek... Ama taşaklarını yayıp ses çıkarmayanların iki taşığı tek taşak olup çıkar, ne birbirlerine ne de sana hayrı dokunur... Taşaklarını tokuşturamayanların kaldığı han gibi bu ev! Sabah yiyip içip sıçıp gitsinler, akşam yine yiyip içmeye ve sıçmaya gelsinler... Sonra gecenin ayıldıkları bir anında o tek taşaklarını pıspışlatsınlar sana!" (Zorlu, 2015, s. 36).

Şehiriçi Öyküleri'nde pek çok aldatılma hikâyesine yer verilmesinin yanında *Hergele Âşıklar* romanında da aldatılan bir kadın karakter vardır: "Nebahat rahmetli kocasını aklına getiriyor. Afedersiniz, Nebahat'in kocası, Kemal Bey, o kadar yıllık evliliklerinde, yalnızca

bir gün, ama çok tuhaf, sanki daha dün gibi, eve biraz içkili geliyor. Giysileri paçavraya dönmüş, o elbiseleri koparır gibi çıkarıyor, sadece yüzü, gözü değil, Kemal Bey'in her tarafı kırbaçlanmış gibi çizik içinde... Sonra beraberinde getirdiği şişeyi de yarıyor. Nebahat, 'Biraz az içsen,' diyecek oluyor. Kocasını birden alevlenip önündeki rakı şişesini aldığı gibi pencereye çarpıyor, sonra da karısını kolundan tuttuğu gibi pencereye sürüklüyor ve 'Sen... Sen de kadın mısın be! Soğuk nevale! Bu pencerenin önünde yatacaksın bu gece!' diyor.” (Zorlu, 2015, s. 167).

İki eser de incelendiğinde eşler arasındaki ilişkilerin sevgi ve saygıya dayanmadığı aldatma ve şiddet üzerine kurulmuş temelde iletişim sorunlarının yaşandığı bir aile yapısının var olduğu görülmektedir. Eşler arası ilişkileri çocukların yetiştirilmesi açısından incelediğimizde çocukların dünyada gözlemlediği ilk iletişim kanalının ebeveynler arasında olduğu düşünülürse sağlıklı bir aile içinde olmayan çocukların istedik davranışlar geliştirememeleri doğaldır. Birbirlerine karşı özensiz olan eşler çocuklarına karşı da özensizdir. Eserlerde çocuk yetiştirmenin öneminin farkında olan gerekli pedagojik bilgiye sahip bir ebeveyn modeline rastlanmaz. Fasit bir daire içinde sıkışık kalmış toplumda kuşaklar arası aktarımda yapılan hataların farkında olmayan ebeveynler tıpkı yoksulluk zincirini kıramadıkları gibi çocuklarına hayat kalitelerini arttıracak bilgi birikimini aktarmaktan da acizdirler.

Suç: “Bir toplumda haksız sayılıp, yazılı-yazısız kurallarla yasaklanan ve yaptırımlara bağlanan davranış ve eylem.” (Ozankaya, 1975, s. 88)olarak tanımlanır. Hançerlioğlu, suç tanımını yaparken “kolektif duygulara dokunan eylem” demenin yeterli olmayacağını belirtir. Çünkü ahlaka aykırı eylemler de kolektif duyguları zedeler ama bu türden eylemlerin yaptırımları açık ve belirgin şekilde yasada yer almaz, yaptırımları vicdanla alakalıdır. Bu sebeple suç kavramını ayırt etmek için ceza kavramının tanımını da yapmak gerekir. (Hançerlioğlu, 1993, s. 358). Durkheim, suçu gerçekleştirenin ceza olmadığını ancak kendisini ceza aracıyla bize gösterdiği için suçun anlamının cezadan yola çıkarak anlaşılabilmesiyöyler.Durkheim, zamanla suç tanımı dışından çıkmış eylemler ile şu an hala suç sayılan eylemler arasında yapaylık farkı olmadığını söyler. ‘Yapaylık’ kavramı bizi suç kavramının toplumsal bir kabul sonucu oluştuğu çıkarımına götürür. Bir dönemde suç olarak kabul edilen bir eylem başka bir dönemde suç olarak kabul edilmeyebilir. Üstelik aynı dönemde farklı coğrafyalarda da suçun tanımı değişebilmektedir (Durkheim, 2013, s. 76-100). Suçun bu göreceli yapısı dolayısıyla ceza yaptırımlarının tiranlığa kadar gidebileceği, insanlık tarihi boyunca yargılanan insanların göreceli olarak yargılanması dolayısıyla haksız yargılamalara da yol açabileceği gerçeğini ortaya çıkarır.

Durkheim, suç unsurunun bulunmadığı bir toplumun imkânsızlığından yola çıkarak suçun normal olduğunu dile getirmektedir (Durkheim, 2013, s. 100). İnsanın olduğu her yerde her zaman suç eylemi süregelmiştir. İnsanların toplum içinde yaşaması ve bu yaşantıyı çeşitli kurallarda belirlemesi, bu kurallardan çeşitli sapmaların olacağı sonucunu da ortaya çıkarmaktadır. Bu kurallardan anlamlı şekilde sapmalar suç kavramını ortaya çıkarır. Bu neden-sonuç ilişkisi bağlamında doğaldır. Ancak suçun yaygınlaşması veya bireysel bir takım teşebbüslerden toplumsal bir eylem haline gelmesi meseleyi daha tehlikeli bir noktaya taşır. Suçun, informal yollarla öğrenilmesi, çok küçük yaşlarda içinde bulunan mekânlar dolayısıyla suça şahitlik edilmesi, çocuğun şahitlik edenden eylemi gerçekleştiren konumuna geçmesi sorununu ortaya çıkarabilir.

Çocuğun gelişimini öncelikle etkileyen aileden başlayarak yakın çevre ve içinde yaşanılan toplumun durumu çocuğun davranışlarının belirleyicisi olmaktadır. *Hergele Âşıklareserinde* Çukur'un çocukları ve gençleri içinde bulundukları şartlar ve çevre dolayısıyla suça sürüklenmektedir. Çocuklar örgütlü bir yapı içinde organize bir şekilde suça karışırlar. Yer yer bireysel eylemler ortaya konulsa da bu eylemler emir-komuta zincirine tabii olarak örgütün menfaatine olacak şekilde işlenmektedir. Örgütün yapısı içinde suç eylemine karışan çocuklar ve gençler ceza yaptırımına uğramamaktadırlar. Bu durum örgütün içinde işlenen suçların devlet tarafından görmezden gelindiği ihtimalini düşündürür. Örgütün yöneticisi Kement'in imam Alâddin Hoca'yı görevden aldırabilecek kadar güçlü olması da örgütün illegal bir imtiyaza sahip olması ihtimalini güçlendirir. Öte yandan Çukur'un kendi dinamikleri içinde yoğrulan kapalı bir yapı olarak kurgulanması kanun ve polis gibi kavramların bu yapıya dâhil olamadıkları düşüncesinin oluşmasına neden olabilir. Ancak durum tam tersidir. 1940 ve 1950'lerin Türkiye'sinde köyü konu alan pek çok eserde yazarlar köye hiçbir devlet unsurunun uğramadığını, köylünün adeta kimsesiz bırakıldığını anlatmaktadır. Sabahattin Ali'nin öyküleri bu konuyu işleyen eserlere örnek olarak verilebilir. Bir tek devlet memurunun uğramadığı ağa ve eşkıyaların erki ile yönetilen, kaderine terk edilen köylü roman karakterlerine karşılık Niyazi Zorlu'nun kent kurgusunda kentli alt sınıf insanlar için devlet çok daha yakındadır. 'Görgü Tanıkları' isimli bölüm karakolda geçer. Yediği rüşvetler dolayısıyla metaforik bir şekilde daktilosundaki y harfleri basmayan karakol amiri mesleğini bu yolla kötüye kullanmaktadır. Görüldüğü üzere kentli insan devlet erkleriyle iç içedir. Ancak bu iç içelik sağlıklı ilişkiler örüntüsü doğurmaz. Zorlu'nun kentli karakterleri devletin gücünü kendi menfaatleri için kullanan devlet görevlileri ile karşı karşıyadır. Polisin eylemleri yasaya değil keyfiyete dayanır. Kement ve çetesinin gerçekleştirdiği hiçbir şiddet olayına polis dâhil olmamaktadır.

Suçu sadece polis görmezden gelmez, aynı zamanda mahalle halkı da şahit oldukları suç eylemine karşı kayıtsızdır. *Şehiriçi Öyküleri*'nin Fareler isimli hikâyesinde genç bir kız mezarlıkta tecavüze uğramak üzeredir. Bu sırada kız, mezarlığın karşısındaki pencereden bakan bir kadınla göz göze gelir ve bağırarak yardım ister. Olayı gören kadın perdelerini kapatıp geri çekilir. Mezarlığın çevresindeki bütün evlerde kızın yardım çığlıkları duyulmuştur. Ancak kimse yardımına koşmaz (Zorlu, 2016, s. 40). Suçun toplumca görmezden gelinmesi suç faillerine eylemi gerçekleştirebilme cesareti vermektedir. Zorlu'nun iki eserinde de dikkati çeken nokta, şiddet eylemini gerçekleştirenlerin kolektif hareket edebilme yetisine sahipken kurbanların yalnız olması ya da toplum tarafından bilinçli olarak yalnız bırakılmasıdır. Toplum, suç eylemini desteklemese bile kayıtsız kalma davranışı göstererek işlenecek yeni suçlara fırsat yolu açmaktadır.

Tecavüz suçu gerçekleşmeden önce kurban kızın 'babamın öcünü benden almayın' ifadesi ödetilen bedellerin kadınlık-erkeklik ve ahlak mefhumları üzerinden sağlandığını göstermektedir. Şiddet eyleminin faili erkekler değil 'erkeklik' kavramıdır. Erkeklik kavramı, gücünü cinsel şiddet yoluyla kanıtlar. Kadının veya kız çocuğunun bir erkeğin namusu olduğu düşüncesi toplumun çarpık bir takım ahlakî normlara sahip olduğunun göstergesidir. Bu normlar basit bir toplumsal kanun olmanın çok ötesine geçerek haksız suç eyleminin nedenine dönüşür. Yüzyıllarca süregelen ve kemikleşmiş yanlış kabuller bireylerin toplum içinde güvenle yaşama haklarını ellerinden almaktadır. Toplumun koyduğu ahlakî normların bedelini kadınlar ödemektedir. Toplum kurbanları izlemekte, onlara acımaktadır. Ancak toplum, kendi gücünün ve kural koyuculuğunun farkında değildir; kemikleşmiş toplumsal normlara karşı eylemsizleşmiş nesne konumundadır. Baudrillard, kitlenin eylemsizliğini toplumsalın sonu olarak nitelendirmektedir (Baudrillard, 2019). Ancak görüldüğü gibi toplum sessizliği seçse de onların yüzyıllar boyu işlerlik kazandırdığı toplumsal normlar gücünü sürdürmeye devam etmektedir. Normlar toplumsallığın ölümünden arta kalan tortular mıdır? Güçsüzlerin ve kurbanların birlik olamamasına karşılık tiranların ve suçluların kolektif hareket planları bu çıkarımı yalanlar niteliktedir. Bu noktada tartışılması gereken konu toplumun elinden birlik olma yetisinin alınmış olmasıdır. Korkutma, sindirme ve şiddet yoluyla birlik sağlamış insanlar dağıtılır. Afaziye uğratılan halk ellerinden alınan büyük imkânların farkında değildir. Tecavüz sahnesi sembolik bir görselleştirme ile canlandırılırsa 'orta'da meydana gelen büyük bir olaya izleyici kalmakla yetinen kenara çekilmiş insanlar görülebilir. Herkes kabuğuna çekilmiştir. Bir gün belki kendilerinin de başına gelebilecek bir olayı kayıtsızlıkla izlerler. Yetişkinler çoktan toplumsalın kabuğundan tecrit edilip çepere çekilmişlerdir. Bütün bu olanları mezarlığın içinden 'merkez'den izleyenler ise çocuklardır. Eğitilmeye aç taze

beyinleriyle sadece mezarlığın değil öykünün de tam ortasında duran bu çocuklar, tecavüz eylemini gözlemlemektedirler. Yetişkinlerin kayıtsızlığına karşılık çocuklar korkuyla birbirlerinin ellerini tutarak olaya şahitlik ederler. Çocukların öyküdeki ve mezarlıktaki bu konumu onların bahsettiğimiz çarpık toplumsal normları izleme yoluyla öğrendiklerini gösterir. Zorlu'nun eserlerinde çocuklar bir kamera gibidir, içinde yaşadıkları toplumu izleyerek öğrenirler. Zorlu'nun üstü kapalı bir şekilde verdiği bu mesaj çocukların ilerinin perde çeken, olayların üzerini örten olabileceğini gösterir.

Kızın tecavüze uğradığı hikâyenin başlığı da manidardır. 'Fareler' şehri alttan alta kemirmektedir. Sıra anlatıcının kör anlatılarını kemirmeye geldiğinde anlatıcı mezarlıkta kızın başından geçenleri anlatmaya başlar. Yazar/anlatıcı bu anı/hikâyeyi unutuşa terk itmek ister gibidir.

Hergele Âşıklar'da suç yoksulluğun uzantısı olarak ortaya çıkmaktadır. Zekeriya'nın gençlik döneminin anlatıldığı kısımda 'Sipsi' isimli genç gece yarısı Zekeriya'ya yalvarmaya başlar. Kışın soğğundan yakınan Sipsi üç ay kadar hapiste yatarak soğğlardan korunabileceğini söyler. Sipsi'nin ısrarına dayanamayan Zekeriya kazağını sıyırarak Sipsi'nin onu bıçaklamasına izin verir. Sipsi artık bu soğğ günlerde hapishanede kalarak içini ısıtabilecektir. Barınma ihtiyacını karşılayamayan Sipsi suç işleme yoluyla bu ihtiyacını gidermiştir (Zorlu, 2015, s. 70).

Niyazi Zorlu'nun eserleri aracılığıyla değindiği konulardan birisi de çocuk istismarıdır. Sahipsiz kalarak Çukur'a sığınan çocuklar istismar edilmektedir: "Oteller Sokağı'na küçük çocuklar geliyorlar. Köylerinde kasabalarında onlara bir daralma geliyor, nefes alamıyorlar... Çorbacılar'da, kendilerinden büyük amcalarla kaymaksız ekmekkadayıfı yiyorlar... Hemen köşede fedai otosu bekliyor. İşte Oteller Sokağı'na, ekip otosunun hemen sağ tarafından giriliyor. Amcalar ellerini arkalarına kavuşturmuş hızla ilerlerken, el kadar çocuktan paytak adımlarıyla onun şehvetinin hızına uymasını bekliyorlar..." (Zorlu, 2015, s. 88). Çocuk istismarında suç çetesi fedailerin payı vardır. Zorlu, Çukur gibi kenar mahallelerde suçun her türlüüne rastlanabileceğini vurgulamaktadır. Çukur'da büyüyen çocukların yanında mahalleye sonradan gelerek Çukur'a düşen çocukların da kaderi bu mahalleyle şekillenir. Zorlu her fırsatta kenar mahallelerde suçun içinde yetişmiş çocukların doğuştan gelen şanssızlığını vurgular. Çocuklar içinde büyüdükleri imkânların toplamıdır.

'Ticaretleri' isimli bölümde fedai çetesi tehdit ve şantaj yoluyla Ali Bakkal'ı sindirir. Ali Bakkal, 'Diddo'ları ücretsiz vermek isteyen Kement'e almazsa ne olacağını sorar. Bunun üzerine Kement küçük bir piyes sergiler. Dayı lakaplı çocuk, Çeyrek lakaplı çocuğu Ali Bakkal'ın gözü önünde döver. Kement'in isteğini kabul etmezse ne olacağını anlayan bakkal

kendinden istenilene yapmak mecburiyetinde kalır. Diddo'ların Kement'in fedailerini üzerindeki bağlayıcı etkisi düşünülürse Kement'in amacının Diddo'lara ulaşımı yaygınlaştırarak çetesine daha fazla çocuk dâhil etmek istediği anlaşılır. Diddo'nun güçlü uyuşturucu madde çağrışımını burada tekrar hatırlamak gerekir. Fedai çetesi, uyuşturucu madde yapımı, ticareti, şantaj ve tehdit yoluyla sindirme gibi pek çok suçu bir arada işlemektedirler. Kement, çetesini büyütürken gücünü arttırmanın peşindedir.

Kement aynı zamanda suikast azmettiricisi olarak karşımıza çıkar. Pek çok eylemine karşı mücadele verip işlerine çomak sokan Zekeriya'yı Optalidon aracılığıyla öldürmeye çalışır. Optalidon isimli karakterin cinayet işleme motivasyonu cebinden düşen boş optalidon kutuları sayesinde ortaya çıkar. Optalidon'un cinayet girişimi Zekeriya'nın zekâsı sayesinde geri püskürtülür. "O var ya, belki de o sırada, yani konuşurken, ötüp dururken, masallar anlatırken belki de elini ceketinin iç cebine sokuyor, orada ne saklıyor kim bilir, konuşurken böyle, amman diyeyim çenesi açıkken, ana bir de bakıyorsun, koca bir kasap bıçağını sokuvermiş böğrüne, deşivermiş seni, bağırsaklarını döküvermiş oracığa, Kement'ten öyle direktif almış ya, bunu öyle doldurmuşlar ya, git demişler bununla konuşurken çıkarıp saplayıver..." (Zorlu, 2015, s. 113).

Kement'in çocuklara istediğini yaptırabilmesi uyuşturucuyu bir tahakküm aracı olarak kullanabilmesinden kaynaklanmaktadır. Diddo, uyuşturucu bir maddedir ve Kement'le Mediha'nın elinde tahakküm aracına dönüşür. Yaşları gereği dış etmenlerden gelecek her türlü uyarana açık olan çocuklar hayatlarının ilk yıllarında suç eylemlerine karışırlar. Bir kez uyuşturucuya ve suça bulaşmış insanlar daha sonra bir mucize eseri hayatlarını düzene soksalar dahi işledikleri suçlar kelimenin mecazî anlamıyla alın yazısına dönüşür.

Niyazi Zorlu'nun eserlerinde suç kendisini; şiddet, cinayet, taciz, tecavüz, yaralama, tehdit gibi çok farklı şekillerde göstermektedir.

Şiddet ve Cinayet

"Şiddet, Dünya Sağlık Örgütü (2002) tarafından "fiziksel güç veya iktidarın kasıtlı bir tehdit veya gerçeklik biçiminde bir başkasına uygulanması sonucunda maruz kalan kişide yaralanma, ölüm ve psikolojik zarara yol açması ya da açma olasılığı bulunması" olarak tanımlanmıştır." (Yıldırım, 2020, s. 124). Şiddet, insanlık tarihi kadar eskidir. Eski Ahit anlatısında Adem ve Havva'nın oğlu Kabil'in kardeşi öldürdüğü anlatılır. Şiddet belli oranlarda normal sayılırken dozunun artması veya geniş toplum kitleleri tarafından benimsenmesi kabul edilebilir değildir.

Devlet, şiddet kullanımını yasal olarak kendi tekeline almıştır. Şiddet tekeli devlet

adına asker ve polisler kullanır. Michaud'a göre, devlet terörizminin en şaşırtıcı yani işkence ve kaybolma olaylarının yaygınlığıdır. Halk tutukluluk durumunda işkence görebileceklerini bilir, tutukluların kaybolup bir daha bulunamayabileceğini bilir. Bu şekilde kaybolmuş birisi hiç varolmamış gibidir. Michaud'a göre devletin bu yöntemlere başvurmasının amacı tüm toplumu dehşete düşürmektir (Michaud, 1996, s. 51). Dehşete düşmüş bir toplumun iradesi sakatlanır ve devletin aleyhine olabilecek her girişim baskılanmış olur. *Hergele Âşıklar*'da polis tarafından şiddet görerek ölen ve varlığı tamamen silinen genç kız için polisin 'anarşist' tabirini kullanması polisin uyguladığı orantısız gücün nedenini açıklar niteliktedir. Kızın hangi eylem dolayısıyla tutuklandığı yazar tarafından açıkça belirtilmemiş olmakla birlikte polisin onu devletin iktidarına bir tehdit olarak algıladığı açıktır. Bu sebeple cezası bir katilden bile daha ağır olmuştur.

Kızın annesi karakola gelir. Polislerden kızını vermesini ister. Polisler bir şekilde kadını savuştururlar. O sırada karakolda bulunan Filtresiz Recep kadın ve polisler arasında geçen konuşmaya tanıklık etmiştir. Kadın gittikten sonra duydukları Filtresiz Recep'in aklında bir anıyı canlandırır. "Filtresiz Recep, onları çok çok önce, bir geceye geri götürüyor. 'Hani beni arkaya, kötek bahçesine çekmiştiniz, havuzun buz gibi suyuna sokmuş sonra ıslak sopalarla girişmiştiniz. Hatırladınız mı? Beni sırlıklam o soğuk koğuşlardan birine attınız. Ben hiçbir şey hissetmiyordum, çoktan dalmıştım, ama şimdi hatırladım, beni birdenbire bir şey dürttü uyandım. Kimin sesi alçak, kimin sesi korkak, kimin sesi suçlu, bilin ki dürterek uyandırır adamı. Ben de o koğuşta fısıltılarınıza uyandım. Gözlerimi açtım, 1 Validenin başı gözü kanlar içindeki 1 kızını yerde sürüklüyordunuz. Şöyle fısıldıyordunuz: 'Ölmesin lan bu!', 'Yok lan, bir şey olmaz dedi doktor!', 'Şu kıça bak! Maşallah taş gibi!', 'Ulan şimdi bunun yeri mi?', 'Ulan oğlum! Böyle işlerin olur mu yurdu yeri!' Kızcağızı bırakıp çıktınız... O zamanlar kulaklarıma inanamamıştım, ne olup bittiğini çıkaramamıştım ama evet şimdi hatırladım, 5 dakika olmadı, rampa hırıltıları çıkardıktan sonra kesildi kızın sesi. 10 dakika sonra geldi önünü okşaya okşaya ikisinden biri gerisin geri. Sonra kız, nuru makaslanmış olarak yerde bulunca... Şimdi hatırladım, ölmüşlüğüne sunturlu bir küfür savurdu." (Zorlu, 2015, s. 76). Görgü tanığının varlığı polisin eylemini durdurmaz. İşlenen polis cinayetine tanıklık eden Recep de öldürülür. Filtresiz Recep'in ölüsü yoksullar ve kimsesizler mezarlığına diğer kızın yanına defnedilir. Recep'in ölüm haberi bir gazete haberi ile okuyucuya duyurulur. Polis merkezine molotof kokteyli ile saldırarak bir polisi yaralayan zanlı etkisiz hale getirilmiştir. Görüldüğü üzere polis yasa dışı eylemini meşrulaştırmayı başarmıştır. Michaud, polis işkencesinin her ülkede görülmesine karşılık yadsındığını ifade etmektedir(Michaud, 1996, s. 51).

‘Kanunsuz ceza yoktur’ ilkesine karşılık Çukur’un polisleri, mahkemece suçluluğu henüz kanıtlanmamış genç kızı suçlu olarak yaftalamışlardır. ‘1 Valide’ ile polis memuru arasında geçen konuşmada bu yaftalamayı açıkça görürüz. Kızını pavyonlarda, dost parası ile tutulmuş apartman dairelerinde ara diyerek kadının Rumeli göçmeni olması dolayısıyla kanının bozuk olduğunu vurgulayarak kanunsuz suçlamalarının dozunu arttırır. Tüm bu suçlamalar muhtemelen siyasi bir suç nedeniyle alıkonulan kızın akıbetinin, bozuk bir takım ahlakî normlarla çarpıtıldığını göstermektedir.

Baudrillard, gerçek anlamda bir iktidar kalmadığından söz etmektedir (Baudrillard, 2017). Gerçek anlamda bir iktidardan söz edilmezse iktidarın toplum üzerindeki yansımalarından biri olan polis gücünün halka şiddet göstermesini nasıl açıklayabiliriz? Eğer iktidarın olmadığı iddia ediliyorsa postmodern kuramcılar halkın çektiği acıyı görmezden gelmektedir. Postmodern kuramcılar tarafından iktidarın olmadığı iddiasının ortaya atılması halkın içinde yaşadığı gerçeklikten soyutlanmasına neden olmaktadır. Bir tarafta entelektüeller iktidarın varlığını sorgularken öbür tarafta tüm ülkelerde totaliter yönetimler giderek yaygınlık kazanmaktadır. Gerçekliği böylesine yok sayarak söyleme indirgemek acıyı yok etmez. Burada yok olan halkın söz söyleme yetisidir. Postmodern söylem bu yönüyle gayri ihtiyari olarak totaliter yönetimlere hizmet eder. Anlamı parçalayarak altını oyan söylem halkı çektiği acıya karşılı dilsiz bırakmaktadır. Şiddetin ve acının söyleme dökülememesi onu gerçeklikten soyutlamaz. Yaşanılan acı her zaman gerçektir. Bu açıdan bakıldığında gerçekliğin simüle edildiği ve simülasyonlarla kuşatılmış bir dünyada yaşadığımız düşüncesi hesaplanmamış ağır bedeller ödenmesine sebep olmaktadır. Madem doğru ve yanlıştan bahsetmek doğru değildir, madem her şey görecelidir o zaman polis de şiddetini söylem üzerinden meşrulaştırır.

Deneyimin direkt olarak duyular yoluyla aktarılamaması ve her zaman dile ihtiyaç duyulması sebebiyle gerçeklik elbette çarpıtılabilir. Ancak bu gerçeklik kavramının değil deneyim aktarım aracı olan dilin problemidir. Burada sorgulanması gereken aslında gerçeklik değildir. Simülasyon, bugün teknoloji üzerinden tartışılmaktadır. Simülasyon kuramı bir yere kadar teknolojik gelişmeleri açıklayabilmektedir. Ancak sanal dünyada simüle edilmiş, taklit bir dünyaya maruz kalmış olmak dışarıda gerçek bir dünyanın olmadığı çıkarımının yapılabilmesini sağlamaz. Bugün acı bir gerçek vardır ki sanal dünyada kurgulanmış şiddet çocukları ve gençleri derinden etkileyerek gerçek yaşantılarına yansımaktadır. Bir öğretmen olarak gözlemlediğimiz gerçek, çocukların yeni medyada maruz kaldıkları şiddet ögesini gerçek hayatlarına yansıtma larıdır. Burada iki taraflı bir etkileşimden bahsetmek mümkündür. Gerçek hayatta var olan şiddet simüle edilerek sanal dünyaya aktarılmakta, karikatürize

edilerek dozu daha çok arttırılmakta, dozu artmış ve simüle edilmiş bu şiddet ise gerçek hayatı etkilemekte sonuçta şiddetin dozu artarak gerçek hayatta daha çok normalize edilir hale gelmektedir. Simülasyonun gerçek hayatı etkilemesi onu birincil unsur haline sokmaz. Sonuçta burada etkilenecek bizim hayatımızda da değişim yaratan dış gerçekliktir. Bir çocuk bilgisayar oyununda arkadaşına vurduğunda canı yanmaz ama oyundan etkilenen çocuk gerçekten arkadaşına fiziksel şiddet uygularsa çocuğun hissettiği acı gerçeğe dönüşür. Burada görüldüğü gibi simüle edilmiş dünyayı tamamen göz ardı etmiyoruz. Anlatmak istediğimiz simülasyon dünyasının gerçek hayatı ne kadar derinden etkilendiğini göstererek bunun üzerinde oynanacak eğlenceli bir oyun olmadığını yaratılan sanal dünyanın da etik açılarından sorgulanması gerektiğini savunuyoruz. Postmodernizm düşüncesi varlıkları, kavramları olguları incelerken incelediği kavramların hayatımızda bıraktığı izleri incelememek, sonuçla ilgilenmemektedir.

İncelediğimiz eserler teknolojinin günümüz kadar yaygınlaşıp günlük hayatımızı işgal eder konuma gelmediği 1998 ve 2003 yıllarında yazıldığı için sanal şiddetin gençler üzerindeki etkisinden hiç bahsedilmemiştir. Zorlu'nun eserlerinde çocuklar şiddeti aileden ve içinde yaşadıkları mahalle kültüründen edinirler. Hazır yeri gelmişken günümüz edebiyatında böylesi güncel bir meselenin konu edilmemiş olması da eleştiri konusu olabilir. Şiddetin bu şekilde kurgusallaştırılması bilinç oluşturma açısından yararlı olabilir.

Zorlu'nun eserlerinde şiddet erkeklik duygusunun tatmini üzerinden ilerlemektedir. Eserlerde sadece kadınlar değil, heteroseksüel olmayan erkekler de şiddet eylemlerinin nesnesi olmaktadır. Cinsel kimlik seçimleri ile toplumsal normların dışında kalan erkekler, heteroseksüel erkekler tarafından tehdit olarak algılanmaktadır. Kendi cinsel kimliğini çekinmeden ortaya koyabilen erkekler fedai çetesinin şiddet eylemlerine kurban gitmektedirler. Fedailerin küçük erkek çocuklarını fuhuşa sürükleyerek yetişkin erkeklere pazarlamaları ise hassasiyetlerinin ikiyüzlü yönünü vurgular.

Toplumun normlarından anlamlı bir biçimde farklılaşmış hayatlar süren insanlar şiddet yoluyla baskılanmaktadır. Pedofili erkeklere, küçük erkek çocuklarını pazarlayan fedailer; trans bir birey olan Pembe'ye bunun zıddı bir biçimde davranırlar. Pembe, fedai çetesinden gördüğü şiddet sonucu felç geçirir ve konuşamaz hale gelir. "Pembe kırılıp yamultulduktan sonra bir kenara atılıyor. Tırtıklı muçtakayla dağılmış yüzü tanınmayacak halde. Saçları makasla kökünden kesiliyor. Boyalı tırnakları kerpetenle çekiliyor. Aylarca komada kalıyor. Hastaneden taburcu edildikten sonra, yamuk dudağıyla cümleleri bir araya getiremiyor... Bilinci açılmıyor, artık evden dışarıya çıkmıyor." (Zorlu, 2015, s. 182). Görüldüğü üzere Pembe, fedai çetesi tarafından işdiş edilmiştir. Sadece cinsel kimliği değil, çoğu yaşam

fonksiyonu da elinden alınmıştır. Şiddetin Pembe'ye zararı sadece fiziksel olmamıştır. Yazar Pembe'nin aynı zamanda hayallerinden de olduğunu vurgular.

Kadına uygulanan aile içi şiddet, 'Eşler Arası İlişkiler' başlıklı bölümde işlenmiştir. Şiddet bir nevi kadının kaderidir.

"Babalarından dayak yiyen ve ağızları burunları kan içindeki anneleri, en büyük ve son yalvarı olarak koşup onları kucakladıklarında çok korkarlardı, yavrularım benim, hemen altlarına yaparlardı." (Zorlu, 2015, s. 101).

Şiddet güçlü olanın zayıf olana tahakkümü şeklinde vücut bulur. Erkeğin fiziksel gücünü kadının üzerinde göstermesi de bu tahakkümü örnekler niteliktedir.

Zorlu'nun şiddet unsurunu eserlerinde bu kadar yoğun bir şekilde kullanmasının nedenini eleştirel bir üslup takınması olarak okuyabiliriz. Ancak yarattığı anti-kahramanların şiddete meyillerinin yanında onlara anti-tez olarak kurguladığı kahramanların da şiddete olan meyilleri dikkati çeker. "Ulan var mı öyle yağma! Var mı bu harflerine tükürdüğümün dünyasında tek bir kul? Çıkacak da Zekeriya'yı zarf'layacak, onun güzelliğine fiyat biçmeye kalkacak! Evden koşa koşa gelir, elindeki nah kolum gibi kasap bıçağını havaya soka çıkara kahveye dalar." (Zorlu, 2015, s. 86). Zorlu, anti-kahramanlarının karşısına bu anlamda idealize edilmiş karakterler çıkarmaz. Yazar, şiddetin parodisini yapmaktadır, öğreticilik misyonunu takınmaz. Okuyucuya doğru davranışlar böyle olur diyerek parmakla işaret etmez. Karakterlerini kendi yetiştikleri ortamda kendi hayat standartlarına göre kurgular. Zorlu'nun karakterlerinin kişilikleri şiddetle yoğrulmuştur, onlar problemleri çözmek için şiddetten başka yol bilmezler. Bu onun edebiyatının postmodern yönlerinden birini oluşturur. Şiddeti kurgunun meselesi haline getirirken didaktik bir üslup takınmaz. Zorlu'nun yaptığı şiddetin gerçekliğini ve acısını okurlarının yüzüne bir tokat gibi çarpmaktadır. Zorlu didaktik değildir; çünkü bir reçete sunmaz, okuru yönlendirmez. Toplumsal konulara ağırlık vermesine rağmen Zorlu'yu toplumcu gerçekçilerden ayıran özellik onun toplumsal konuları ele alış biçimidir. Bu ele alış biçimi oldukça postmodern bir müdahaleyi içinde barındırır. Zorlu, şiddet unsurunu postmodern bir müdahale ile eserine almıştır.

İlişkiler

Hergele Aşıklar'ın 'Düşleri' isimli bölümünde Zekeriya'nın annesi Nebahat ve sevgilisi Hazan arasında ilginç bir diyalogun geçtiğini görürüz. Nebahat, Hazan'a gel benim oğlum ol; okşayayım seveyim seni der. Hazan ise Nebahat'ten annesi gibi yalnız başını okşamasını, öpmemesini ister. Hazan'ın cümlelerinden anlaşıldığı kadarıyla Nebahat onu bir anneden daha farklı şekilde sevmektedir. Bu da akıllara çocuk istismarını getirir. Ancak

bölümde metin aralarında ‘*Düş ya!*’ yazısı sıkça tekrarlanmaktadır. Bu ifade bölümün Hazan’ın düşlerinden oluştuğu ihtimalini ortaya çıkarır. Öyle olsa dahi Hazan neden böyle bir düş görmektedir? Anlatılanların düş ve gerçek arasındaki muğlaklığı istismar gibi ciddi bir meselenin açıkça dile getirilmek istenmemesi olarak yorumlanabilir.

Hazan ile Zekeriya muhallebici de otururken Zekeriya Hazan’a annesinin ne dediğini sorar: “Nereye gidiyorsun Zekeriya! Neden evinde oturmuyorsun oğlum, ahh!, diye sana yakınır. Sanki sen biraz ölmüş gibisin onun için, babanın pijamasının lastiğini kısaltıp bana giydirir, sen yokken beni senin yatağında, saçımı okşayarak yatırıp uyutur.” (Zorlu, 2015, s. 165). Zekeriya’nın gelmediği akşamlar Nebahat, Hazan’ı Zekeriya’nın yerine koyar. Aralarında bir anne-oğul ilişkisi olduğu vurgulanmaktadır. Burada durumun karışıklığı gözler önüne serilir. Nebahat ve Hazan arasında çarpık bir ilişki vardır. ‘Düşleri’ isimli bölümün muğlaklığı da bu ilişkinin çarpıklığını daha çok vurgular. “Bırakmıyor... senin oğlun olayım... Senin olayım bırakmıyor.’ ‘Hadi git ona söyle... Nebahat’i seviyorum ben de! Ben senin değil, Nebahat’in oğluyum de!” (Zorlu, 2015, s. 62).

Her iki metinde de çocuklarla babalarının arasında doğrudan bir iletişim kurulduğuna tanıklık etmeyiz. Anneleri ile yakın ilişkiler kurmalarına karşılık babalarıyla aralarında bir bağ kurulmamıştır. Geleneksel Türk aile yapısında babanın ketumluğu, sevgisini “Anneni mi çok seviyorsun yoksa babanı mı diye sorduklarında, annemize koşup ona organ nakli gibi yapıştık. Yahu babamızdan niye böyle bucak bucak ötelere kaçtık? Adama bir sarılmadık, sırtını kaşımadık!” (Zorlu, 2015, s. 143).

Çocukların büyüdüğü ortamdaki sevgisizlik ve kadınların birlikte yaşamaları bir zorunluluk olarak kabul ettikleri bir atmosferde elbette sağlıklı ilişkiler kurulması normaldir. “Lafları meclisten dışarıydı, ama bazı kaynanalar da vardı ki, şeytana rahmet okuturlardı. ‘Nah işte benimki,’ diye öne atılırdı Neriman. ‘Öldüğünde dili böyle bir karış dışarı sarktı.’” (Zorlu, 2016, s. 42).

Zorlu’nun eserlerinde insanlar arası ilişkiler çok boyutludur. Aile bireyleri arasındaki ilişkiler; karı-koca, anne-çocuk, baba-çocuk, kardeşler; çocukların kendi aralarındaki ilişkiler; arkadaşlık ilişkileri, duygusal romantik ilişkiler, itaat eden ve otorite arasındaki ilişkiler; imam ve polisler ve öğretmenlerle yansıması bulan halk ve kamu görevlileri arasındaki ilişkiler; devrimci hareketin içindeki insanlar arasındaki ilişkiler; pedofili suçunun temelini oluşturan yetişkinler ve çocuklar arasındaki ilişkiler. Tüm bu ilişki çeşitliliği çocukların büyüdüğü ortamı göstermesi bakımından önemlidir. Zorlu’nun eserlerinde çocukların informel öğrenmelerini oluşturacak ve gelecekteki kişiliklerini inşa etmelerini sağlayacak ilişki dinamikleri gözler önüne serilmektedir.

Toplumsal Cinsiyet

Zorlu, eserlerinde kadınları daha çok aile yaşantısı içinde kurgulamıştır. Zorlu'nun eserlerinde kadının konumu çalışmanın aile başlığında ayrıntılı olarak irdelenmiştir. Toplumsal cinsiyet başlığı altında ise Zorlu'nun eserlerindeki eşcinsel karakterler incelenecektir. Zorlu'nun eserlerinde eşcinsellik önemli bir yer tutar. Yazar pek çok eşcinsel karakter kurgulamıştır. Bu çerçevede yazarın eserleri queer edebiyat kuramı içinde daha ayrıntılı bir şekilde başka çalışmalarda da incelenebilir.

Zekeriya ile Hazan cinselliklerini erken yaşta fark etmiş iki erkek çocuğudur. İlk kez hamamda birbirleriyle karşılaşır. “Hazan denen bu çocuk, zaten kendini bildi bileli, hayranlığını sıcak bir anlayışla karşılayan, bazen başını okşayan, hatta halini hatırını bile soran, kor gibi yakışıklı, çelik gibi erkek ağabeylerine imrenirdi... Güçleriyle, güzellikleriyle büyülenir, boğazı kuruyarak takılıp kalırdı! Hepsı birbirinden güzel, birbirinden erkek kokulu. Hangisi gibi olsun, hangisinin olsun bilemezdi. Ne yapsın yani, yalan mı, artık büyümüşü, kamışına su yürüyordu, alfabe'deki Ali'nin bıyıklı babasının sert çizgilerini ve geniş omuzlarını her görüşünde!” (Zorlu, 2015, s. 11).

Hergele Âşıklar'da eşcinseller toplum tarafından ötekileştirilen, kenara itilen insanlardır. Romanın geçtiği toplumsal çevre gereği zaten dezavantajlı durumda olan bu karakterler cinsel kimlikleri dolayısıyla ait oldukları toplumun en alt tabakasında konumlandırılırlar. “Biz bunların cenaze namazını kılmazdık. Ayıptı, günahtı!”(Zorlu, 2015, s. 22).

Toplum tarafından gördükleri kötü muameleye karşılık Hazan da Zekeriya da örnek davranışlar gösteren çocuklar ve gençler olarak kurgulanmışlardır. Örnek bir insan olmasının yanında Zekeriya aynı zamanda bir kahramandır. Çocukları, Kement'ten gördükleri baskı ve yönlendirmeye karşı uyarır, küçük çocukları içine düştükleri kötü hayat koşullarından kurtarır, kışı hapiste geçirebilsin ve soğuktan donmasın diye Sipsi'nin kendisini bıçaklamasına izin verir. Kement ve fedailerinin onu gördüklerinin aksine o tam anlamıyla bir kahramandır. “Zekeriya? Evet, öyle, İ: 'ydi, ama o öyle köşe başlarında çoluğu çocuğu taciz etmez, onları bakışları ile dürtüklemes... Zekeriya sizin bildiğiniz adamlardan değildi, hergeleydi o, hergele gibi adam.”(Zorlu, 2015, s. 85).

Zorlu'nun eşcinsel karakterleri bu kadar iyi bir karakter profili içinde çizmesinin nedeni onları kendilerine gösterilen düşmanlık ve kötülüğe karşı idealize etmesi olarak değerlendirilebilir.

Hazan ve Zekeriya'nın ilişkileri yalnızca mahallede değil ait oldukları siyasi oluşumun

içinde de kabul görmez. “Komitedekiler Zekeriya'ya, daha önce de ibne olarak devrimci adam portresinin azımsanmayacak bir muhalefetle karşılaştığını, epey bir çaba ve tartışmalardan sonra Zekeriya'nın komiteye kabul edildiğini hatırlatıyorlar Zekeriya Hazan'la birlikte kütüphanelerde sabahladığı günleri düşünüp kahkaha atıyor. Birlikte hazırladıkları o savunmada, devrimciliğin kitaplarında bu konudan olumsuz bahsedilmediği ileri sürülüyor...” (Zorlu, 2015, s. 89).

Zorlu, cinsel kimlikler ve yönelimler konusunda oluşmuş tabuları yıkmak istercesine eşcinselliği yalnızca toplumsal anlamıyla değil aşk boyutuyla da eserlerine dâhil etmiştir. Yazar, Zekeriya ve Hazan karakterleri üzerinden eşcinsellerin arasındaki aşkın samimiyetini, duyguların yoğunluğunu yansıtmış; tüm dışlamalara ve anormalleştirmelere karşılık eşcinsel aşkın normallliğini vurgulamıştır.

Mahalleli tarafından Hazan, Zekeriya ve Pembe karakterlerine uygulanan baskının yanında yazar, *Hergele Âşıklar*'ın sonunda mahallelinin Oturak Âlemi düzenlemelerindeki ironiyi vurgular. Farklı cinsel yönelime sahip insanları toplumdan tedriç etmeye çalışan mahalle halkı, şehirden kadın getirerek Oturak Âlemi düzenlerler. Üstelik bu kadın, kadın kılığına girmiş Hazan karakterinden başkası değildir. Aynı ahlakî çarpıklık yetişkin erkeklerin küçük yaştaki erkek çocuklarını otel odalarına götürmelerinde de görülür. Farklı cinsel yönelimlere tolerans gösteremeyen mahalle halkı gizli saklı olmak kaydıyla her türlü ahlakî normu yıkmaktadır. Eşcinsellere uygulanan her türlü şiddetin nedeni de onların cinsel kimliklerini açıkça ortaya koyarak hayatlarını buna göre yaşamalarıdır. Burada toplumdan marjinal anlamda farklılaşan bireylerin toplum tarafından konulmuş normlara uygun cinsel kimlikler inşa etmedikleri için şiddete maruz bırakıldıkları görülür.

4.4.2. Eğitim

Eğitim üzerine pek çok tanım yapılmaktadır. Eğitim kimi zaman öğretimin karşılığıymış gibi algılansa da eğitimin sanılanın aksine çok geniş bir anlamı vardır. Erden, eğitimin doğumdan ölüme kadar devam eden bir süreç olduğunu ifade eder. Bu süreç boyunca bireyler gözle görülebilir bilgi, beceri, tutum ve davranışlar kazanabilirler. Bu türden kazanılmış değişiklikler gözle görülebilirler. Erden, tanımlardan yola çıkarak eğitimi üç basamakta tekrar tanımlar. Eğitim bir süreçtir, bireylerde davranış değişikliği meydana getirir ve bu davranış değişiklikleri bireyin kendi yaşantıları yoluyla meydana gelir. (Erden, 2011, s. 13).

“Okuyucuya fayda sağlama amacıyla metin oluşturmak postmodernizmin doğasına aykırıdır.” (Özot, 2012, s. 2281). Yazarlar eğitici olma görevlerini bırakmışlardır. Entelektüel

birikimlerini okuyucuyu eğitme ve gelecek kuşaklara bilgi aktarımı için kullanmaktan vazgeçerek entelektüelliklerini biçim yeterliliğinde aramaya başlamışlardır.

Niyazi Zorlu da yazarın salt öğretici olma rolünden sıyrılarak eserlerine dâhil ettiği meselelere daha çok eleştirel bir perspektifle yaklaşmayı seçmiştir. Yazar eğitim ile ilgili sorunları gözler önüne sererek meseleleri derinden inceler. Ancak açık bir şekilde çözüm önerileri sunmaz. Formel eğitim konusuna ayrıntılı şekilde yer vermez, Zorlu'nun eserlerinde çocuğun öğrenme ortamı ait olduğu aile ve içinde bulunduğu mahalle ortamıdır. Okul çocuğun hayatında somut bir karşılık bulamadığı için onun hayatını etkileme gücüne de sahip değildir. Okul ortamı ve öğretmen, çocuğu çevresinde maruz kaldığı yoğun olumsuz koşullardan korumak konusunda yeterli olamamaktadır.

“Öğretmenleri yeşilirmek'in hangi illerden geçtiğini ellerindeki sopalarla gösterirlerdi. Bırakın ağaçları, onlara göre yeşilirmek bile yaşken eğilirdi. Oysaki ayağa kalkıp, ellerini iki yana birleştirip ve üstelik bir de selam verip Hamdi gibi ne tatlı söylemişlerdi, 'örtmenim çişe gidebiliirmiim?' Ama bir tuvalet bekçisi kadar öfkeli, sanki sidik ve bok temizliyor gibiymişçesine suratlarını buruştururlardı her defasında. 'Çiş miş yok! Çişmiş yok!' Miş de vardı, çiş de! Çiş geliyor miş oluyordu, bazen bir çocuğun en büyük utancı oluyordu.

'Size öğretmenleriniz bunları mı öğretiyor?' diye anne babaları bu çocukları haşlıyorlardı.

Evet, onlar okulda bunları öğretiyorlardı...”(Zorlu, 2015, s. 101).

Zorlu'nun eserlerinde şiddet, sadece aile içinde ve mahalle ortamında sınırlı kalmamaktadır. Şiddet, okulda ve sınıfta da devam eder. Öğrenciler öğretmenlerinden fiziksel şiddet görürler.

“Çok ağır zamanlardı. Kendilerini evlerinin tavanlarına asarlarken, 'Allahım allahım ben öğretmenimden şikâyetçiyim, baksanıza şuna, durmadan benim saçımı, kulağımı, kolumu cimcikliyor.” diye bedenlerini, parmak gibi havaya kaldırıp şikâyetçi olurlardı. E, öğretmenler bizler gibi, biz donlar gibi bilemezdi ki bir çocuğun içini, bir çocuk için kendilerini bu kadar paralamazlardı ki. Terini kokusunu sümüğünü bokunu kirini pasağını doğrusu hiiiiç çekemezlerdi! Bu çocuklar öylesi günlerde, vazifeli öğretmenlerin vazifelerine dâhil değillerdi. Hamdi gibi gözyaşları içinde salya sümük sıraya kapaklanır, bir tek ama bir tek annelerini isterlerdi. Offff! Tamam, off!”(Zorlu, 2015, s. 102).

Zorlu'nun kurgusu eğitim ortamlarının sosyal çevre tarafından doğrudan etkilendiğini gözler önüne sermektedir. Eğitim, misyonunun tersine yön gösterici bir meşale, değiştirici güç olmanın çok dışındadır. Eğitimler de toplumun birer yansıması olarak eylemlerde

bulunurlar.

Eğitim kavramı çağlar boyu üzerinde tartışılan bir kavram olmuştur ve tartışılmaya da devam edecektir. Gelecek kuşakların tüm benlik ve varlıklarını şekillendirmelerine neden olan ve kavramsal olarak oldukça kapsayıcı bir niteliği olan eğitim üzerinde önemle durulan bir meseledir. Girdi ve çıktılar şeklinde ifadesini bulan eğitim yeni denemeler yoluyla ortaya konulan girdiler sonucunda meydana gelen çıktılar çeşitlendikçe yeni değerlendirme sonuçlarına gebe olacaktır. Her bir yeni çıktı eğitim açısından üzerinde tartışılması gereken yeni bir meseleyi doğurur. Üstelik günümüzde teknoloji ve enformasyon ile birlikte sürekli değişen yeni koşullara uyarak bireyler yetiştirilmeye ve çağa ayak uydurulmaya çalışılmaktadır. Ancak teoride başarılı gözüken eğitim sistemleri ne türden çıktılar sağlamaktadır. Bu ayrıca üzerinde durulması gereken bir konudur. Zorlu, bir yazar olarak eğitimin çıktıları ve getirileri üzerinde durmaktadır. Bu çıktı ve getirileri iki başlık altında sınıflandırmak araştırmanın sistemi açısından daha doğru olacaktır. Formel eğitim ve informal eğitim iki farklı alanda çocukların hayatlarını etkilemekte ve şekillendirmektedir. Ancak eserlerde bu iki eğitim türünün çocukların hayatlarına olan getirisi oldukça benzerdir. Daha çok olumsuz yönde şekillenme söz konusudur.

Formel Eğitim

Hergele Âşıklar romanının giriş kısmı okulda geçerken *Şehiriçi Öyküleri*'nde okul mekân olarak kullanılmamıştır. Dolayısıyla *Şehiriçi Öyküleri*'ni formel eğitim açısından incelemek mümkün değildir. *Hergele Âşıklar*'da ise okul, çocuk açısından şiddet görülen ve şiddet gösterilen yer olarak kurgulanmıştır. Romanda okulun ve öğretmenin istendik bir öğreticiliği yoktur. Zorlu'nun, bu kurgulamadaki amacı radikal eğitim karşıtlığı yapmak değildir. Yazar, okulun çocuğun hayatında olumlu bir misyonunun olmadığını göstermeye çalışır. İlk iki bölümün okulda geçmesine karşılık daha sonraki bölümlerde bir daha okula dönülmez.

Yazar okulda verilen eğitimin çocukların hayatına nüfuz edemediğini yansıtmadığını kurgu yoluyla dile getirir. Yazar okul hakkındaki düşüncelerini Zekeriya'nın ağzından aktarır: “be, ce, de, fe, ge, hi, ji, ki, li, mo, no, pö, rö... Bakın bunlara! Bu fişlerde bizim hayatımızın esamesi okunmuyor. Bu heceler bizi oluşturmuyor. Bu harfler gelip, toparlamaya çalıştığımız kafamıza, birleştirmeye zorlandığımız parmak uçlarımıza vurmaya kalkıyor. Bu harfler bize cebr ediyor, canımızı yakıyor.” (Zorlu, 2015, s. 14).

Eserde çocukların sahip olduğu bütün olumsuz öğrenme ortamına karşılık olumlu nitelikler kazanabilmelerini sağlayan bir okulun varlığından söz etmek mümkün değildir.

Çocukları içlerinde bulundukları ortamdan çıkaracak yanlış davranış edinimlerinin karşısında duracak, olumlu davranış pekiştirmelerini sağlayacak bir okul ortamı yoktur. Okul Zekeriya'nın şikâyetlerinde de dile getirdiği gibi ezbere dayalı yaşam gerçeklerinden uzak bir eğitim vermektedir.

Eğitim Eleştirisi/ Karşıtlığı

Durkheim'e göre toplumsal ortam çocuğu kendi istediği doğrultuda yetiştirebilmek için çocuk üzerinde durmadan baskı uygular. Bu toplumsal baskı, toplumsal çevrenin temsilcileri olan anneler-babalar ve öğretmenler aracılığıyla tatbik edilir. Bireylerin ortak duygular geliştiriyor olmaları onları aynı gücün aynı yönde hareket ettirmesinden kaynaklanmaktadır. Her bir birey herkes tarafından yani toplum tarafından sürüklenmektedir. (Durkheim, 2013, s. 42-45). Durkheim, eğitimi ve toplumsal kabulleri işaret ederek zorunlu olan her şeyin kaynağının bireyin dışında olduğunu iddia eder. Toplumsal kabulleri belirleyen nokta yaygın kanının aksine ruhsal durumlar değildir. Etkileşim aslında aksi yönlüdür. Toplumsal kabullerin insan doğasından geldiğini iddia eden düşüncenin aksine her toplumda farklı kabullerin olduğu ortaya çıkmaktadır. Anne-baba ve çocuk ilişkileri, evlilik, din, aile kurumu, cinsel kıskançlık gibi olgular incelendiğinde; farklı toplumlarda hüküm süren farklı anlayışlar süzgeçten geçirildiğinde geriye ortak pek az özellik kalmaktadır. Geriye kalan bu pek az özellik incelendiğinde insan doğasından kaynaklanır iddiasında bulunabilecek şematik ve sistemli veriler ortaya çıkmamaktadır. Sonuç olarak Durkheim, duyguların ortaklaşa örgütlenmenin temeli değil bunun aksine sonucu olduğunu söylemektedir (Durkheim, 2013, s. 138). Yani toplum-birey arasındaki ilişki için yaygın kanaatin dışında bir iddiada bulunur. Durkheim'in görüşleri yabana atılmayacak boyutlardadır. Toplumsal kabulün bireyin zihinsel dünyasındaki etkisi düşünüldüğünde bireylerin şahsi kanaat olarak nitelendirdiği pek çok düşüncenin aslında öğrenilmiş, sonradan edinilmiş toplumsal kabuller olduğu ortaya çıkmaktadır.

Toplumun bireyin kimlik oluşturma ve düşünce geliştirme üzerindeki etkisi düşünüldüğünde eğitimin önemi daha iyi anlaşılmaktadır. Bu noktada Russel'in tartıştığı eğitim sisteminin amacının birey yetiştirme mi yoksa iyi birer yurttaş yetiştirme mi olduğu akıllara gelmektedir. Bu ikisinin aynı şey olduğu düşüncesine karşılık iki durumda da uygulamalar amaçlardan dolayı farklılık göstermektedir(Russell, 1969, s. 3).

Günümüze doğru gelindikçe eğitim karşıtı söylemlerin dozunun gittikçe arttığı görülmektedir. Eğitimin amaçlarının sorgulandığı noktadan okulsuz toplum düşüncesine kadar varıldığı görülmektedir. Ivan Illich'in *Okulsuz Toplum*'u, John Taylor Gatto'nun *Eğitim*

Bir Kitle İmha Silahı eğitim kavramının ve okulun köktenci bir dille eleştirilip yok sayıldığı eserlerdir. Jacques Ranciere de *Cahil Hoca*'da eğitiminin rolünü sorgulamaktadır (Ranciere, 2017). William Godwin, *Anarşizm'in Felsefi Temelleri* isimli kitabında eğitim kurumlarının aklın gelişimini net bir şekilde engellediğini ve zihni yanlış düşüncelerle doldurduğunu söylemektedir (Godwin, 2020, s. 109).

“Öğrencinin imgelem gücü, değer yerine hizmetin muteber kabul edilmesi sebebiyle ‘okullulaştırılmaktadır.’” (Illich, 2013, s. 13). Okulun hizmet için araçsallaştırılması Russel'in iyi yurttaş-iyi birey yetiştirme karşıtlığı ile koşutluk gösterir.

Ranciere'ye göre eğitim zekâyı ikiye böler. Cahil zihinler ve bilgin zihinler olarak ikilik oluşturur ve bu şekilde öğrenme edimini başlatır. Eğitim bu yolla cehaleti yaratır ve öğreneni öğretene tahakküm kurma yoluyla muhtaç bırakır. Esasen öğrenciye muhtaç olan açıklayanın kendisidir. Asıl sorun burada öğrencinin açıklayan olmaksızın anlayamayacağını varsayılmasıdır. Okula başlayana kadar kendi zekâsı ile kavramış ve öğrenmiş olan çocuğa, o yaşına kadar hizmet etmiş zekâsının yardımıyla bir şey öğrenemeyeceği öğretilir. Ranciere bunu ‘aptallaştırmak’ kavramı ile açıklar(Ranciere, 2017, s. 14).

Niyazi Zorlu'nun eserlerini incelediğimizde ise onun eğitimi bir bütün olarak gördüğü yorumuna varabiliriz. Hayatın gerçeklerinden uzak kalmış bir eğitimi benimsemediği formel eğitimi romanına konu ediş tarzından bellidir. *Hergele Âşıklar*'ın başında okulda Zekeriya'nın başına gelen olaylar anlatılırken anlatıcı/yazarın kendini bu konudan tecrit ettiğini hissederiz. Yoksulluk, suç gibi konular söz konusu olduğunda yazarın idaresinin romana yansıdığını görürüz. Oysa okulda eğitim konusu işlenirken yazar, okulun kendini hayattan tecrit ederek yapay bir gerçeklik yaratmasını taklit ederek kendisini anlatıdan tecrit eder.

Zekeriya okul fişlerini elinde sallayarak sınıfın içinde bir konuşma yapmaktadır: “be, ce, de, fe, ge, hi, ji, ki, li, mo, no, pö, rö... Bakın bunlara! Bu fişlerde bizim hayatımızın esamesi okunmuyor. Bu heceler bizi oluşturmuyor. Bu harfler gelip, toparlamaya çalıştığımız kafamıza, birleştirmeye zorlandığımız parmak uçlarımıza vurmaya kalkıyor. Bu harfler bize cebrediyor, canımızı yakıyor.”(Zorlu, 2015, s. 14).

Eski yöntem öğrencileri harflerden başlatır, çünkü öğrencileri zihinsel eşitsizlik ilkesine göre, özellikle çocukların zihinsel olarak aşağı olduğunu kabul ederek yönlendirir. Harfleri ayırt etmenin kelimeleri ayırt etmekten kolay olduğuna inanır; yanlış bir inanış, ama sonuçta o buna inanır(Ranciere, 2017, s. 34).

Romanın Ezberleri bölümünde okullarda anlatılan tarihî bilgiler eleştirilir: “Ülkemizi anlat bakayım,' denince, biz hemen ellerimizi yana bitiştiyoruz, bir topuk çakıyor, öne doğru baş selamı verip gözlerimizi sımsıkı yumuyoruz. Sonra makineli tüfek gibi nefes almadan

ezberden konuşuyoruz:

Ülkemiz! Ülkemizin dört bir yanı düşmanlarla çevriliydi, ülkemizin düşmanları denizleriydi, deniz deyince ülkemiz soğuk Hazar'ı bilirdi, ülkemiz ömründe daha önce hiç Akdeniz gibi sıcak bir deniz görmemişti, yüzmeye, ülkemiz denize açılmaya çekiniyordu...”(Zorlu, 2015, s. 174).

Zorlu, burada çocuklara meselelerin iç yüzlerine nüfuz ettirmeden, neden-sonuç ilişkilerini kavratmadan, çocukların yorum ve analiz yapmalarına fırsat vermeden yalnızca ezbercilik yoluyla öğretim verildiğini vurgulayarak eleştirir.

Yazar, formel eğitimi hayatın gerçekleriyle örtüşmeyen yapısından dolayı eleştirmektedir. Çalışma için kendisiyle yapılan röportajda da yazar bu durumu vurgulamaktadır.

İnformel Eğitim

Gelişigüzel, kasıtsız olarak meydana gelen eğitim etkinliklerine informel eğitim adı verilir. İnformel eğitim kontrollü ve planlı bir şekilde gerçekleştirilmediği için birey istendik davranışların yanında zararlı veya sonuca ulaştırmayan davranışları da edinebilir (Erden, 2011, s. 13).

İnformel eğitimin ilk basamağı ailedir. Çocuk doğduğu günden itibaren ilk deneyimlerini aile içinde yaşar ve idrak gücünün geliştiği noktadan sonra aile içi davranışları ve atmosferi gözlemler. “Ailede çocuk eğitimi her şeyden önce çocuk için uygun ortam sağlanmasıyla başlar. Çünkü çocuk ilk dönemlerinde sevgi ve güven dolu bir ortamda yaşarsa çok daha sağlıklı bir birey olacaktır.” (Koçer, 2017, s. 257).

Aynı toplum içinde yaşayan bireylerde bireysel farklılıklar olsa dahi temel davranış biçimleri birbirine benzemektedir. Bu benzerlik toplumsal kontrol sisteminden kaynaklanır. Toplumsal kontrol sisteminin araçları değerler, normlar, kurallar ve yasalardır. Bireyler, değerler ve yasaları günlük yaşantısında aileden ve içinde bulunduğu toplumsal gruptan öğrenir (Erden, 2011, s. 43-44).

Zorlu'nun eserlerinde istendik davranışlardan ziyade olumsuz davranış edinimleri üzerinde durulur. Bu durum eserlerde içinde bulunulan ortamın dezavantajlı bir çevre oluşturmasından kaynaklanmaktadır. Eserlerde dezavantajlı bir çevre içinde yetişen çocuklar tanık oldukları davranış örüntülerinden öteye geçemezler. Tüm olumsuz öğrenme ortamlarına karşılık çocuklar için alternatif bir öğrenme ortamı kurgulanmamıştır.

Toplumsallık alt başlığında üzerinde durulduğu gibi Zorlu'nun eserlerinde aile içi aktarım önemli bir rol oynar. Eserlerde anne-baba ilişkileri şiddet, hakaret, aldatma, hor

görme gibi dinamikler üzerinden ilerlemektedir. Çocuklar ise aile içindeki olumsuz atmosfere tanık olarak büyümektedirler. Dolayısıyla ilk öğrenmeleri de informal yolla aile içinde gerçekleşmektedir.

Sosyal çevre ve arkadaşlık ilişkileri incelendiğinde ise eserlerde yine olumsuz bir atmosfer çizilmiştir. Şiddetle yoğurulmuş arkadaşlık ilişkileri itaat etmeye ve sömürüye dayanır. *Hergele Âşıklar* romanında sömürü ve itaat aracı olarak diddo karşımıza çıkmaktadır. Diddonun Mediha Hanım'ın elinde bir uyuşturucu madde olarak kullanımı dezavantajlı bölgelerde yaşayan çocukların davranışları üzerinde uyuşturucu maddenin olumsuz etkilerini gözler önüne sermektedir. Diddo aracılığıyla çocukların düşünme ve bağımsız hareket etme yetileri ellerinden alınmış, diddo ile çocuklar afaziye uğratılmışlardır.

Çocukların diddoyla olan güçlü bağları ve ona ulaşmak için her şeyi feda edecek durumda olmaları onları otoritenin gözünde kolay şekil alabilir kullanışlı bir et yığınının çevirmiştir. *Hergele Âşıklar*'da çocuklar arasında kolektif davranış örüntüleri gözlenir. Çocuklar topluluk halinde hareket etmektedirler. Onları birbirine bağlayan ise otoritenin çocuklar üzerindeki yansıması, sembolik ismi ile mana kazanan Kement isimli çocuktur.

Hergele Âşıklar romanında Kement ve fedailerden farklı olarak Zekeriya ve Hazan olumsuz davranış örüntülerine sahip değildirler. Aynı toplumsal grup içerisinde yer almalarına karşılık çocuklar arasındaki bu farklılık ailenin çocuk üzerindeki güçlü etkisi ile açıklanabilir. Çocuk için ilk öğrenme ortamını oluşturan aile içindeki olumlu atmosfer çocuğun kişiliğinin üzerinde önemli bir yeri vardır.

Hazan'ın aile ortamı romanda tasvir edilmemiştir. Bu sebeple Zekeriya'nın aile ortamını incelemek gerekmektedir. Zekeriya'nın aile ortamında diğer mahalle çocuklarının ailelerinden farklı olarak sevgi ortamının varlığı göze çarpmaktadır. Aileleri ile ilişkileri üzerinde durulan diğer karakterler Mediha Hanım ve Kement incelendiğinde ise aile ortamının nefret ve şiddet ile örülmüş olduğu görülür. “Annesi buna elini değdirmeydi... Ondan gelecek hayıra lanet olsun, dedi. Tiksintiyle yüzünü buruşturdu, yoluna çıkan her yerde tekmeler savurdu bu yedi canlı köpeğe. Kafasına kafasına vurdu, kafası kopasıcının.” (Zorlu, 2015, s. 136).

Mediha Hanım'ın annesi ile çarpık bir ilişkisi vardır. “Peki sen neden bana piç muamelesi yapmıştın?” diye Mediha Hanım annesini çaldığı tele oturtmaya çalışıyor. “Beni neden hep öbür çocuklarından ayırmıştın, benden umudunu neden en başında kesmiştin, bende ne görmüştün, söylesene anne! Hem benim neden ellerim böyle iri, dişlerim keskin, kulaklarım neden böyle büyük? Bak dinle. Anne? Sen duymuyorsun ama, meraklı komşularımız hakkımızda konuşuyorlar mesela. Paşa ağacından düşmüşlüğüme burun

kıvırıyorlar.” (Zorlu, 2015, s. 29).

Mediha Hanım’ın annesi ile olan ilişkisini okuduğumuzda ondaki kötülüğün annesinin onu yetiştiriz tarzından kaynaklandığını anlarız. Mediha Hanım çocukken annesini ona davrandığı biçimde davranır. “Annesinin omzuna sertçe bir yumruk savuruyor.

‘Bana bak bana! Nasıl yapardın anlatayım.’

Annesini pencereye yakın sandalyeden kaldırıp yemek masasına hoyratça çekiştirerek götürüyor. Masanın yanındaki sandalyeye oturtuyor.

‘Ha! Ne anlatıyordum, dur. Mama yediriordum senin piç oğluna. Birdenbire başıma vuruverdin.’

Annesinin başına, işaret parmağının ters ve sert çıkıntısıyla kakmış vuruyor.”(Zorlu, 2015, s. 30).

Annesinin Mediha Hanımı küçükken bodruma kapattığını öğreniriz. Bu durum Mediha Hanım’ın içinde annesine karşı dinmeyen bir nefret oluşturmuştur. Annesinin saçlarını yolarak ona eziyet eder, onu bodruma kapatmakla tehdit eder ve ‘ölsem de kurtulsam’ diyen annesine onu gömmeyeceğini söyler. Annesinden gördüğü eziyet ve aldığı kötü eğitim sonucu kalbi taşlaşan Mediha Hanım mahallenin çocuklarına Diddo vererek onları kendi karanlığına çeker.

Uyuşturucu maddenin güçlü çeldirici özelliğine ve toplumsal kabul alma itkesine rağmen Zekeriya ve Hazan fedailerin yolundan gitmezler. Bu noktada aile eğitiminin yanında toplumsal eğitimin ikincil kaldığı görülebilmektedir. Aile eğitiminin çocuğun kişiliğini şekillendiren en önemli etken olması eserde bu şekilde vurgulanmış olabilir.

Hergele Âşıklar’da da *Şehiriçi Öyküleri*’nde de çocukların tüm davranış örüntülerinin üzerinde içinde bulundukları sosyal çevrenin etkisi vardır. Çocuk içinde bulunduğu ortamdan etkilenmekte ve içinde bulunduğu çevreyi etkilemektedir. Bu çift yönlü etkileşim kuşaklar arası aktarımı kolaylaştırır. Çocuk, toplumsal normları informel yolla öğrenerek bu normların taşıyıcısı konumuna geçer. Böylelikle toplumsal normlar yıkılmak veya gevşemek yerine daha güçlü bir şekilde ortak belleklerde yer edinmeye devam eder. Zorlu’nun eserlerinde toplumsal çevrenin baskısını kırarak olumsuz öğrenme ortamlarının dezavantajlarını ortadan kaldırmak çok zordur. Çocuk yetiştiği ortamdaki pek çok gönderen tarafından gönderi bombardımanına tutulur. Maddi imkânsızlıklar, aile ilişkileri, arkadaş ortamı, toplumsal grup veya sınıf, aidiyet duygusu, kabul görme isteği, maruz kalınan şiddet ortamı, kenar mahalle kültürü çocukların öğrenme deneyimleri üzerinde etkilidir. Tüm bu etmenler çocuğun birey olarak kimliğini inşa etmesinde en önemli bileşenleri oluşturur.

Çukur, şekilsel olarak bir daireyi temsil eder. Dolayısıyla mahalle insanların içinde

dönüp durdukları çıkışı olmayan bir mekânın sembolüdür. Çocuklar da içinde bulundukları sosyal çevrenin imkânlarını aşamayarak olumsuz öğrenme ortamlarının kendilerine sunduğu bileşkenin bir sonucu olarak benliklerini oluştururlar. Eserlerde toplumdan anlamlı bir biçimde farklılaşmak adına verilen bireysel çabaların sonuçsuz kalması okuyucuyu farklı çözüm önerileri düşünmeye yönlendirir. Yüzyıllarca her bir bireyi tarafından taşınan ve gelecek kuşaklara aktarılan toplumsal normları aynı etkiyle yıkmak gerekecektir. Bununla birlikte olumsuz öğrenme ortamı ve buna bağlı olumsuz kimlik gelişimi yalnızca çocuğun çevresindeki insanların toplumsal normları değiştirerek tersine döndürebilecekleri olgular değildir. Zorlu'nun eserlerinde yoksul insanların değiştiremeyeceği maddi ve fiziksel birçok olumsuzluk yoksul çocuklarının karşısında aşılamaz sıradağlar olarak beklemektedir. Olumlu ve istendik informel öğrenmeler gerçekleştirilebilmesi için çocuğun toplumsal çevresinin her bir bileşkesinin olumlu yönde geliştirilmesi gerekmektedir çıkarımı yapılabilir.

5. TARTIŞMA, SONUÇ VE ÖNERİLER

Yapılan çalışmada Niyazi Zorlu'nun eserlerinden hareketle postmodern yapıya sahip eserlerin toplumsallık ve eğitim gibi konulara da değinebildiği görülmüştür. Postmodern sosyoloji kuramlarında toplumsallık üzerinde durulması gereken önemli bir konu olarak ele alınırken, edebiyat kuramları; toplumsal konuları bir kenara bırakarak eserleri biçimi önceleyerek incelemişlerdir.

Postmodern edebiyat araştırmalarında içerik incelenmişse de bu konulara toplumsallık ve eğitim dâhil edilmemiştir. Postmodern eserlerde içerik incelemesi; polisiye, fantastik, tarihe yönelme ve pop-art gibi unsurlar üzerinden yapılmıştır. Ancak bu içerik unsurları tüm postmodern eserleri incelemekte yeterli değildir. Bu unsurlar popülist postmodern eserlerin içeriklerini kapsarken, seçkin postmodern yazarların eserlerinde konu edindikleri içerikleri barındırmaz. Seçkin postmodernist yazarlara baktığımızda ise onların içerikte çoğunlukla bireysel yönelimler gösterdikleri görülür. Ancak edebiyatımızda Oğuz Atay'ın açtığı yoldan giderek toplumsal postmodernle birleştirmeyi başarabilen yazarlarımız da vardır. Niyazi Zorlu bu yazarlardan biridir. Genel yönelim bireysel konular üzerine de olsa içinde yaşadığı toplumun dertlerinden kopamayan yazar, onu kendince postmodern bir biçimcilikle eserlerine dâhil etmiştir. Yazar eserlerinde içeriği, biçime kurban etmemiştir.

Zorlu her iki eserinde de içinde bulunan toplumsal grubun ve aile yapısının çocuğun kişiliğinin oluşması üzerindeki etkisini önemle vurgulamıştır. *Şehiriçi Öyküleri*'nde ve *Hergele Âşıklar*'da toplumsal çevre ayrıntılı bir şekilde betimlenir. Eserlerde toplumsal çevreyi yoksulluk içerisindeki kenar mahallenin imkânsızlıkları oluşturur. Yoksulluk, karakterlerin hayatlarının her noktasına nüfuz etmiştir ve her bakımdan yoksunluğu da beraberinde getirir. Maddi imkânları ellerinden alınmış bireyler insanca yaşama hakkına da sahip değillerdir. Yoksul çocuklar geleneksel Türk ailesinin içinde sevgisizliği ve şiddeti görerek büyürler. Kalıplaşmış ve yüzyılların değişen şartlarına ayak uyduramayan toplumsal normları kıramayan ebeveynler, toplumsal baskının çocuklar üzerindeki yansımasıdır. Maddi olanaksızlıklar ise bu çocukları küçük yaşlarda çalışma hayatına itmektir.

Zorlu'nun eserlerinde kurguladığı mahalleler makro boyuttaki toplumun mikro boyuttaki bir kesitini oluşturur. Çukur adeta küçük bir dünyadır. Çocuklar ise bu dünyanın sakinleridir. Aileden başlayarak giderek genişleyen toplumsal çevre çocukların tüm hayatını şekillendiren temel etmendir. Çocuklar itaat etmeyi, otoriteyi, bir grubun organik parçası olmayı, şiddeti, uyuşturucuyu, suçu kendisi küçük ama içi dünyalar kadar büyük mahallerinde

öğrenirler. Bir anlamda bakıldığında bu çocuklar hayata, hayatın gerçeklerine hazırlanmaktadırlar. Hayatın gerçekleri bu çocuklar için karanlıktır. Yazarın bu kadar karanlık bir atmosfer çizmesi çocukların içinde büyüdükleri çevreyle alakalıdır. İçine doğdukları mahalle onların kaderlerini şekillendirir. Okulda aldıkları, hayatın gerçeklerinden tamamen uzak olan eğitim de bu karanlığa ışık tutmaya yetmez. İçinde bulundukları kaderi yıkmaya çalışan çocuklar ise onları var eden şartlara takılıp kalırlar. Bireysel çabaları boşa çıkartılır. İsyan eden, baş eğmeyen, cinsel kimliğini korkmadan açıkça ortaya koyabilen Hazan, Zekeriya, Pembe gibi karakterler önlerinde kocaman duvarlar gibi uzayıp giden toplumsal normları yenemezler. Zekeriya'nın bütün şahsi çabaları kocaman bir yığın halinde karşısında dikilen toplulukla baş etmeye yetmez. İlk eğitimini ailesinden, annesinden aldığı gibi yine ilk olarak annesine yenilir. Kendisini çok seven annesine tüm o sevgiye rağmen cinsel kimliğini kabul ettiremez. Cinsel kimliği ile devrimci kimliğini bir arada sorgulamaya kalkan devrimci harekete karşı dik durarak mücadele eden Zekeriya annesine yenilir. Zorlu, Zekeriya'nın hikâyesini anlatarak kemikleşmiş toplumsal normların bazı insanların hayatlarına mâl olabildiğini gözler önüne serer. Hiçbir mantıksal örüntü barındırmayan normlar bir annenin çocuğuna olan sevgisinin bile önüne geçebilmektedir.

Bulgularda da görüldüğü üzere yazar; aile, eğitim, suçluluk, şiddet, toplumsal cinsiyet rolleri gibi toplumu yakından ilgilendiren önemli konular üzerinde durmuştur. Yazar toplumla ve eğitimle ilgili konuları eserlerinde işlerken basit bir öğreticilik misyonuna bürünmez. Okuyucularını dilin şiddetine maruz bırakır, biçimle içeriği at başı koşturur. Toplumsalın sonu geldi diyerek postmodern kuramı aşırılığa, uçlara çeken Baudrillard'ın kitle kuramına karşılık Zorlu, kenar mahallelerin insanlarını, şehrin insanlarını tüm gerçekliği ile eserlerine taşır. Hayatın gerçekliği ise anlatının gerçekliğine dönüşerek garip bir trajedi halini alır. Eserlerdeki trajik masalsılık hayatın gerçekliğine leke sürmez, aksine bu trajik hâl hayatın gerçeklerinin altını kalın çizgilerle çizer. Zorlu, postmodern eserlerin toplumsal hayatın izini sürebileceklerini kanıtlar.

Daha önce kaleme alınan tezler incelendiğinde Hakan Günday'ın Romanlarında Sınır-Aşımı Bir Edebiyat Sosyolojisi Örneği isimli doktora tezinde(Öztürk, 2018) incelenen romanlar suç, şiddet, aile yaşamı üzerinden incelenmiş ancak ele alınan toplumsal konular postmodern edebiyat bağlamında değerlendirilmemiştir.

Türkiye Modernleşmesini Edebiyatla Düşünmek: Oğuz Atay Örneği isimli tezde de (Çöllü, 2019) Türk toplumunun sosyolojik tahlili yapılmış ancak değerlendirme modernizm üzerinden oluşturulmuştur.

Postmodernizm üzerine yazılan tezlerde ise genellikle içerik unsurları olarak yalnızlık

ve yabancılaşma gibi bireysel konulara odaklanılmıştır. Bunlara örnek olarak Adalet Ağaoğlu'nun Dar Zamanlar Üçlemesinde Postmodern Yansımalar (Aslan, 2019), Murat Gülsoy'un Eserlerinde Postmodernist Ögeler(Akyıldız, 2015) isimli tezler anılabilir.

Postmodern edebiyat kuramı araştırmalarında salt biçimcilik bırakılmalıdır. Kuramın doğrudan eserleri etkilediği gerçeği göz önünde bulundurulursa kuram ve edebiyatın karşılıklı belirlenimcilik konumunda olduğu görülür. Hem edebiyat araştırmacılarının hem de yazarların günümüzde hâlâ toplumsal sorunların devam ettiğini fark ederek buna göre hareket etmeleri gerekmektedir. Senelerdir süregelen toplumsal sorunları ele alan eserler biçime önem vermezler, dolayısıyla da biçim açısından kusurludurlar görüşü artık geçerliliğini korumamalıdır. Biçime önem vermek içeriği biçime kurban etmek anlamına gelmez. İçerik ve biçim birbirini tamamlayan iki temel unsurdur. Postmodern eserlerde bireysel eğilimler kısıtlı ve kısır bir edebiyat geleneğinin oluşmasına sebep olmaktadır. Anlatı karakterlerini içinde bulundukları toplumdan soyutlayarak tüm dertlerinin sebebini bireysel meselelere bağlayarak kurgulamak yetersiz bir bakış açısı ortaya çıkarır. Nasıl birey içinde bulunduğu toplumsal ortamdan soyutlanamazsa anlatı karakterleri de içinde bulundukları ve kişiliklerini inşa eden toplumsal ortamdan soyutlanamazlar. Ayrıca eserlerde edebiyatın tüm olanaklarının değerlendirilmesi anlatı çeşitliliğini sağlaması bakımından önemlidir.

KAYNAKLAR

- Aktan, C. C. (2002). Terminoloji, temel kavramlar ve ölçüm yöntemleri . *Yoksullukla Mücadele Stratejileri* , 39-69.
- Akyıldız, Ş. (2015). Murat Gülsoy'un eserlerinde postmodernist öğeler. *Yüksek Lisans Tezi* . Bursa: Uludağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Anar, i. O. (2013). *Puslu kıtalar atlası*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Aslan, O. (2019). Adalet Ağaoğlu'nun Dar Zamanlar Üçlemesinde Postmodern Yansımalar. *Yüksek Lisans Tezi* . Ağrı: Ağrı İbrahim Çeçen Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Attar, F. (2015). *Mantık Al-Tayr*. (A. Gölpınarlı, Çev.) İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Avşar, R. E. (2015). Sait Faik Abasıyanık'ın Bir Kıyının Dört Hikâyesinde hikâye anlatan ve hikâyeleri anlatılan yoksullar. *Hukuk Kuramı*, 2 (5), 1-10.
- Aytaç, G. (1999). *Genel edebiyat bilimi*. İstanbul: Papirüs Yayınları.
- Balık, M. (2019, Mayıs 16). Ahmet Yesevi Üniversitesi Türk edebiyatı isimler sözlüğü. Nisan 30, 2023 tarihinde <https://teis.yesevi.edu.tr/>: <https://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/niyazi-zorlu> adresinden alındı
- Baudrillard, J. (2019). *Sessiz yığınların gölgesinde toplumsalın sonu*. Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Baudrillard, J. (2017). *Simülakrlar ve simülasyon*. Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Bauman, Z. (2019). *Postmodernlik ve hoşnutsuzlukları*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Bayar, C. (1997). *Ben de yazdım: Milli Mücadeleye gidiş, 1. cilt*. İstanbul: Sabah Kitapları.
- Bayram, L. K. (2014). Postmodernizm ve eğitim. *Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim (TEKE) Dergisi*, 3 (1), 368-376.
- Beğ, O. (1973). *Oruç Beğ tarihi*. İstanbul: Tercüman 1001 Temel Eser.
- Bekman, M. (2022). Halkla ilişkiler uygulamalarında nicel araştırma yöntemi: ilişkisel tarama modeli. *Meriç Uluslararası Sosyal ve Startejik Araştırmalar Dergisi* , 238-258.
- Benjamin, W. (2012). *Son bakışta aşk*. İstanbul: Metis Yayıncılık.
- Can, A. B. (2016). Fen öğretmen adaylarının bilimsel süreç becerileri ile bilimsel araştırmaya yönelik tutumlarının incelenmesi. *Buca Eğitim Fakültesi Dergisi* (42), 47-58.
- Cevizci, A. (1999). *Felsefe sözlüğü*. İstanbul: Paradigma yayınları.
- Çetin, N. (2003). *Roman çözümleme yöntemi*. Ankara: Öncü Basımevi.

- Çetişli, İ. (2016). *Batı edebiyatında edebi akımlar*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Çöllü, İ. (2019). Türkiye modernleşmesini edebiyatla düşünmek: Oğuz Atay örneği. *Yüksek Lisans Tezi*. Ankara: Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Durkheim, E. (2013). *Toplum bilimin yöntem kuralları*. İstanbul: Cem Yayınları.
- Eagleton, T. (2014). *Edebiyat kuramı*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Ecevit, Y. (2016). *Türk romanında postmodernist açılımlar*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Emre, İ. (2006). *Postmodernizm ve edebiyat*. Ankara: Anı Yayıncılık.
- Erden, M. (2011). *Eğitim bilimlerine giriş*. Ankara: Arkadaş Yayınevi.
- Giddens, A. (2012). *Sosyoloji kısa fakat eleştirel bir giriş*. Ankara: Siyasal Kitabevi.
- Godwin, W. (2020). *Anarşizmin felsefi temelleri*. Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Gökdoğan, Ş. G. (2017). 1980 sonrası Türk romanında üstkurmaca. *Doktora Tezi*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Hançerlioğlu, O. (1993). *Toplumbilim sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Harvey, D. (2013). *Sosyal adalet ve şehir*. İstanbul: Metis Yayıncılık.
- Illich, I. D. (2013). *Okulsuz toplum*. İstanbul: Şule Yayınları.
- Kabaş, T. (2014). *Türkiye'de yoksulluk ve gelir dağılımı*. Ankara: Akademisyen Kitabevi.
- Kellner, S. B. (2016). *Postmodern teori*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Koçakoğlu, B. (2012). *Anlamsızlığın anlamı postmodernizm*. Ankara: Hece Yayınları.
- Koçer, G. (2017). İsmet Kür'ün eserlerinde eğitim meselesi ve eğitim. *International Journal of Language Academy*, 5 (1), 252-267.
- Locke, J. (2004). *Eğitim üzerine*. Yeryüzü Yayınevi: Ankara.
- Lucy, N. (2003). *Postmodern edebiyat kuramı giriş*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Lyotard, J.-F. (2013). *Postmodern durum*. Ankara: Bilgesu Yayıncılık.
- Menteşe, O. B. (2008). Edebiyat nedir? *Littera Dergisi*, 22, 49-56.
- Michaud, Y. (1996). *Şiddet*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Mills, W. (1974). *İktidar seçkinleri*. İstanbul: Bilgi Yayınları.
- Narlı, M. (2009). Postmodern roman ve modern gerçekliğin yitimi. *Türkbilig* (18), 122-132.

- Necatigil, B. (2009). *Şiirler*. (A. T.-H. Yavuz, Dü.) İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık.
- Ozankaya, Ö. (1975). *Toplumbilim terimleri sözlüğü*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Özot, G. S. (2012). Postmodern romanda anlatıcı, zaman ve mekan yapısı. *Turkish Studies* 7(3b) , 2275 - 2286.
- Öztürk, A. (2018). Hakan Günday'ın romanlarında sınır-aşımı bir edebiyat sosyolojisi örneği. *Doktora Tezi* . Antalya: Akdeniz Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Parla, J. (2021). *Don Kişot'tan bugüne roman*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Parşömen Edebiyat. (2019, Kasım 11). *P@rşömen Edebiyat*. Nisan 30, 2023 tarihinde parsomenedebiyat.com : <https://parsomenedebiyat.com/2019/11/11/niyazi-zorlunun-ademi-fransizcada/> adresinden alındı
- Proust, M. (2020). *Swann'ların tarafı*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Ranciere, J. (2017). *Cahil hoca*. İstanbul: Metis Yayıncılık.
- Russell, B. (1969). *Eğitim ve toplum düzeni*. İstanbul: Varlık Yayınları.
- Sennett, R. (2011). *Otorite*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Sim, S. (2006). *Postmodern düşüncenin eleştirel sözlüğü*. Ankara: Ebabil Yayınları.
- Sütcü, G. (2020). N. G. Çernişevski'nin Nasıl Yapmalı? adlı romanında “yeni insan” tipleri. *RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*, 21, 801-810.
- Şaylan, G. (2020). *Postmodernizm*. Ankara: İmge Kitabevi.
- Şimşek, A. Y. (1999). *Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri*. Ankara: Seçkin Yayıncılık.
- Taplamacıoğlu, M. (1969). *Genel sosyoloji üzerine bir deneme*. Ankara: Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Yayınları .
- Tekin, M. (2018). *Roman sanatı*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Tezcan, M. (1985). *Eğitim sosyolojisi*. Ankara: Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Fakültesi Yayınları .
- Tezcan, M. (1993). Postmodernizm ve eğitim. *Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Fakültesi Dergisi* , 39-50.
- Tezcan, M. (2000). *Türk ailesi antropolojisi*. Ankara: İmge Kitabevi Yayıncılık.
- Todorov, T. (2004). *Fantastik edebi türe yapısal bir yaklaşım*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Uşaklıgil, H. Z. (2017). *Kırk yıl*. İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık.

Yiğitçeoğlu, E. (2013). Türk örgüt kültüründe otorite ve otorite ilişkileri. *Yüksek Lisans Tezi* . Mersin Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Yıldırım, A. D. (2020). Kadına yönelik aile içi şiddet üzerine bir inceleme. *Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 2 (2), 122-138.

Zorlu, N. (2015). *Hergele âşıklar*. İstanbul: Metis Yayıncılık.

Zorlu, N. (2021, Mayıs 28). Sanat Kritik. (İ. B. Abdullah Ezik, Röportajı Yapan)

Zorlu, N. (2016). *Şehiriçi öyküleri*. İstanbul: Metis Yayıncılık.



EKLER

SORULAR

- 1- ‘Nasıl’ anlatıldığının sizin için önemli olduğunu görüyoruz. Ne anlatıldığı da önemli midir? Hangisi sizin için ön planda?

Biçim ve içerik, rahmetli Ece Ayhan’ın deyimiyle, *iç içe geçmiş iki kaşık*. Malumunuz, Ece bu deyimiyle, esnek, yer değiştirebilir, görelî konumlara açık göresiz [Görüyorsunuz değil mi, “görelî” diye bir sözcük, “göresiz” diye öksüz bir sözcüğü nasıl da çağırıyor!] birimlerden, birbirine denk/eş cinslerden, varlıklardan söz ediyor. Bunlar pozisyonlarından, işgal ettikleri alanlardan rahatlıkla feragat edebilirler. Kim kime, ne kadar, nasıl açabilir, verebilir kendini? Belki de aşk gerçekse sınırları (biçimleri, içerikleri vs.) aşıyor. Hasılı; benim izlediğim, tutunduğum veya bana musallat olan biçim de içeriğin, anlamın ta kendisine dönüşebiliyor. Ters, “0” biçim bir anlatı. Bir taraftan da *(b)içimden/içeri(k)den bir ses*, yapılması gereken şey biçim ve içerik gibi ayrımları iptal etmek, ritimden söz etmektir diyor. Mesela Kafka *Amerika* adlı tamamlanmamış veya diğerleri gibi tamamlansa da tamamlanmayacak romanında muazzam bir ritim dersi veriyor: Uzun koridorlar ve bu koridorları birbirinden ayıran veya bağlayan odalar, birbirinin peşi sıra, ardışık ilerleyen kopmaz bir ritimle sıralanmışlar. Bana sorarsanız, Ahmet Hamdi Tanpınar’ın romanlarına da biz, Tanpınar iyi bir “besteci” olduğu için sık sık dönüyoruz; Tanpınar’ı (cinsiyetten ari kahramanlarını vs.) okuduğumuz söylenemez, biz onlara, onların sayıklamalarına kulak veriyoruz. Söylemeye çalıştığım şey –ki ben her zaman “bir şeyler”in söylenebileceğinde değil, söylemeye çalışıldığına inanırım–, hepimiz yazıyoruz, ama “dönme”, “hatırlama” arzusunu uyandıran eserler, sesler yaratamıyoruz. Klasik Müzik ile “Hafif Batı” Müziği arasında hazım farkları dün de vardı, bugün de var. O kadarolsun! Bu arada, kimsenin kalbini kırmak istemem: edebiyatta herkese, her tada yer var. Yani yazmaya, ödül alıp vermeye devam!

- 2- Eserlerinizde göz ardı edilmiş ‘diğer’ insanların hikâyelerini okuyoruz. Toplumca kenara itilmiş, *Çukur*’da yaşayan insanların sizin eserlerinizde nefes aldıklarını, gerçek hayatta topluma kabul ettiremedikleri varlıklarını kurmaca düzlemde son noktaya kadar ortaya koyduklarını görüyoruz. ‘Diğerlerini’ konu etmekle bir hedefiniz var mı? Yoksa sizin için anlatmak sadece rahatlamak mıdır?

Ölüler! Ölü değilse de kollarımda can vermeye (sizin sahiden de güzel deyişinizle) *son*

noktaya kadar can atanlar! [Ölü yiyicilik Türkçe modern zamanların pek benimsediği, pek sevdiği bir gelenek! Bu gelenek ölü yazarlar ve onların sözüm ona “kırık”, “elim” öyküleri, cümleleri üzerinden sürüyor; edebi magazin dergileri ve onların kapaklarını süsleyen at nalı büyüklüğünde puntolarla yazılmış, süslü edebi alıntılara, illüstrasyonlara bakınız.] Ben şahsen kahramanlarımı yemeyi ve onlar tarafından yenmeyi tercih ediyorum, onların ruhlarını yad ediyor ve ruhumu onlara yad ettiriyorum. Açlıkla, yoklukla, unutulmuşlukla sınanmış birilerinin sesi, bir şeylerin gölgesi bana yaklaştığında, ürpererek sözcükleri fırlatıyorum ben üzerlerine, oyalansınlar diye, bir müddet. (Bu söyleşide göreceksiniz, yazmanın, edebiyatın türlü türlü tarifi, gerekçesi, bahanesi var.) Her şeyi, *üzerine basa basa* yazıp söylüyorum, *elim-den b-aşk-a bir şey gel-mi-yor*, sürekli bir hikâyenin başlangıcı gibi yaşıyorum.

“Diğerleri” (sadece “diğer” kişiler değil, “diğer” ânlar, “diğer” imgeler vs.) tarafından kuşatılmış buluyorum kendimi. Devrimcilik bir “ahlak” ön görür; bu ahlakın temeli sestem, sözden mahrum bırakılmış “diğer”lerine, “başka”larına, “öteki”lere yaklaşımdır. Benim de “sinema oynatmak” deyimi ile açıklanabilecek, “pek yakında”n tanımak, sevmek, öfkelenmek fırsatı bulduğum, tarihin, edebiyatın “diğer”leştirdikleri tarafından çağrıldığım kesin –budala değilim, ne yaptığımı farkındayım: Bütün tariflerimin benim “güzel avuntu”larım olduğunu elbette biliyorum—. Ben sadece, sizin haklı olarak tırnak içine aldığınız, “diğer”lerinin *son noktaya kadar* noktayı koymayan yalancısıyım.

3- Yaşamın gerçeklerini anlatmak bir cüret midir? Sizi yazmaya/ anlatmaya iten güç nedir?

Sessizliğin en korkutucu olduğu saatlerde, gecenin bir köründe fısıltılarla uyandırılıyorum. Ritim dedim ya az önce, bugün bile ayda bir iki defa kafama doluşan ezgilerle yatağımdan kalkıyor ve nota bilmediğime yanıyorum; nota bilmeyen biri olarak o ezgilere uygun sözcükler, güfteler arıyorum. Eskiden güçbela, bin bir zahmetle bulurdum, son zamanlarda ise, itiraf etmek gerekirse, hevesimazaldı, bulur bulmaz unuttur veya ehemmiyet vermez oldum; bunun en büyük nedeni de sanırım elimde biriken anlatılar yığını. Yazmak denen zamansız mesaiye başlamak, epey acı ve sıkıntı çekerek “diğer”lerinin anlattıklarını kaleme almak. Cüret değil benimki, ev (aynı zamanda sokak/aşk/gece) ödevi, bir nevi arzuhalcilik. Bunu bazen alçakça, kahramanlarıma bir “güzel” ihanet ederek, onları tahrif ederek, “Kusuruma bak!” diyerek, “Sen aslında busun! Biz bizyiz, açık konuşalım. Bak senin o gözyaşların var ya, inci tanelerine falan değil, çürük kokan dökülmüş dişlere benziyor” bazen de onlara tamamen teslim olarak, ölenle ölerək, hiçbir zaman sahip olmadıkları güzellikler

bahşederek yapıyorum. Her hâlükârda, bu coğrafyadaki gelenek uyarınca, sırtlarından aşk ile vuruyorum. Ta çocukluğumdan bu yana içinde debelendiğim, yaşadığım bir şaşkınlıktan söz ediyorum. Arzın, Arızanın Merkezine Seyahat etmek gibi bir şey olabilir kitaplarımda sürekli terennüm ettiğim benim.

Tamaşalık Mahallesi’nde inat etmek, her fırsatta oraya geri dönmek, orayı hatırlamak. Olmadık, sanki hiç olmamış bir vukuat mahalline çevirmek orayı. Dile maruz bırakmak. Düşünün bir, duvarlardan inmeyen, duvarlardan sarkan bir mahal: Sinema afişleri, siyasal sloganlar, tabelalar, aşk cümleleri, sarmaşıklar, saksılar, çocuklar, halılar, elektrik kabloları. Karınca duasına benzeyen, okunaksız bir yazıdan başka bir şey olmayan, olamayan sokaklarıyla Tamaşalık’ın şiddetinden kaçayım derken başka bir şiddete, edebiyata tutuluyorsunuz. “Rahatlamak” fiili kullanıyorsunuz, gayet iyi de yapıyor, yazın ile yazanın ruhu arasında epeyce ihmal edilen, kurcalanması, şimdiye kadar kimsenin hakkını verdiğini görmediğim ilişkiyi hatırlatıyorsunuz (hakkını vermek için, psikanalist olmadan önce bir Lacan gibi, Derrida gibi iyi bir yazar olmak gerekiyor). Edebiyat keyif dolu bir uğraş olmadı benim için, şimdiye kadar anlattıklarımın fişkıran huzursuzluk da bunu doğruluyor sanırım; yakından tanıdığım, yakından sevdiğim yazarlar için de durum pek farklı değil.

- 4- Eserlerinizde okuyucu nezdinde merak ögesi canlı tutuluyor. Metinlerinizdeki parçalı yapı ve yarım bırakılan hikâyeler de Doğu anlatılarını çağrıştırıyor. Doğu kültürünün anlatı geleneğinden etkilendiğinizi söyleyebilir miyiz? Anlatıcı/ anlatıcılar seçiminde etkilendiğiniz kaynaklar var mı?

“Metinlerdeki parçalı yapı”lar kendim ve “mahallemizdekiler”in yarım kalmış, parçalanmış hayatlarımıza dair tanıklığın yansıması olabilir mi? Bu sorulara keşke doyurucu, “bütün” yanıtlar verebilsem. Öte yandan önseziniz, saptamanız gayet yerinde: Edebiyattaki parçalı, yarım kalmış, kekeme, kendini yiyip bitiren, sivilceleriyle oynayan, mahcup anlatılar beni her zaman cezbedi. Onları, yazarken hep aklımın bir köşesinde tuttum.

(Bir parantez açıp başka bir itirafta bulunayım; ilk öykü kitabımı ve hatta bir yere kadar *Hergele Âşıklar*’ı bu parçalanmaya tahammül edemeyen bir edebiyat kamusunun varlığını gözeterek, gözetim altında, (onların)terbiyelerini takınmaya gayret ederek kaleme aldım. Bu kamuyu/kanonların kanonunu/mecelleyi yok sayarak yazdığım, –Sözünü ettiğiniz “cüret”e geldik, nihayet!– cüret ettiğim *Dut* adlı roman, ki kendisi tam bir dilsel parçalanmadır, tuhaf bir nefes alıştırmasıdır, karşılık bulmadı. *Dut*’u görenler “anlatı”yı edep, terbiye, düzen, tertip vs. sınırları içindeki anlamda bulan bir ortamda yazdığımı hatırlattılar bana, üstelik dil’imin

sahipliğine soyunarak yaptılar bunu. Bizde “Doğu”nun doğduğu ve doyduğu yer işte burasıdır; dil’in yazının asli mevzusu olmasına izin vermeyen, “Haddini bil! Sen bir ‘Batılı’ gibi deliremezsin” diyen otoritedir; kendi mazisindeki delilikleri, Deli Birader’leri, Nedim’leri, Sevim Burak’ları falan bastırmış, unutturmuş, kendini tırnak içine almış bir otoritedir bu.)

Hatırladığım kadarıyla, modernlik tanımını ben ilkin bu parçalı yapılar, mesela Beckett üzerinden yapmaya çalıştım. Beckett’in bile isteye yaydığı o kışkırtıcı, göze parmak tamamlanmamışlık duygusundan hiçbir zaman kurtulamadım.

Etkilenme meselesine gelirsek... Yelpaze epey geniş. Kitaplığımdan rastgele bir kitabı çekip alın, kitaplar arasında iyi-kötü, kurgu-kurgu dışı ayrımı yapmadığımı, hemen hepsiyle konuştuğumu, yanlarına notlar düştüğümü, cümlelerle, fikirlerle didiştığımı görürsünüz.

- 5- Bir okuyucu olarak eserlerinizde çevrenin karakterlerin şekillenmesi üzerindeki etkisinin büyük olduğunu düşünüyorum. Bunu anne- çocuk ilişkilerinden başlayarak şehir-insan ilişkisine kadar genişletebiliriz. Çevre-insan ilişkileri bağlamında kendinizi natüralistlerden ne açılardan farklı buluyorsunuz?

Başka bir ailede, başka bir mahallede doğmuş olsaydım muhtemelen yazmaya tenezzül etmezdim. (*Edebiyat tenezzül etmeye değen bir şeydir.*) Meşhur sahnemdir; yeri geldikçe anlatırım... İzmir Eşrefpaşa’dan Tamaşalık’a taşındığımızda, 1030 Çıkmaz Sokak No 130’daki evin demir kapısı açıldığında, karşıma küçük avluyu dolduran kâğıttan bir göl çıktı, hayatımda gördüğüm manzaraların en güzellerinden biriydi, ağzımın nasıl hayretle açıldığını, yüzümün ışıldadığını hiç unutmadım, büyülendim ve safça içine atladım. (*Edebiyat çocukluktur.*)

- 6 Sizce yazarın okuyucuya aktarmak istediği bir derdi/meselesi olmalı mıdır? Edebiyat bütün toplumsal meselelerden azade yalnızca kendisini konu edinebilir mi? Sizin edebiyatınızı bu bağlamda nerede değerlendirebiliriz? Kendinizi postmodern bir yazar olarak kabul eder misiniz? Eğer öyleyse toplumsal konulardaki hassasiyetinizi postmodern kimliğinizin neresine yerleştirirsiniz? Postmodernizmle kuramsal ve felsefi çerçevede de ilgilenir misiniz? Etkilendiğiniz/beslendiğiniz postmodernist filozoflar var mı?

Türkiye’deki pek çok mesele gibi, (kaderi “gelip geçmek” olan) bir furyaya dönüştüğü yıllarda postmodernizm üzerine yayımlanan kitaplardan bazılarını okuduğumu, dergi

sayfalarındaki tartışmaları izlediğimi hatırlıyorum. Doğrusunu isterseniz, zaman zaman düşünsem de çok da üzerinde durmadığım, hemen herkes gibi benim de şüpheyile yaklaştığım, susarak geçiştirdiğim bir konu oldu, ta ki şimdiye/size kadar. Öte yandan, bildiğim kadarıyla, bu kavram altında anılan isimlerden Barthes, Foucoult, Derrida gibi isimlerin metinleriyle didişmekten aldığım keyfi ben çok az romandan, hikâyeden aldım (şu sıralar Barthes'ın tam bir akıl gösterisi olan *Çağdaş Söylenleri*'ni, pek çok cümlesinin yanına “nefis” sözcüğünü ekleyerek, yani teslimiyetle okuyorum). Başta Derrida, bu isimlerin eleştiri yapayım derken edebiyatın anlatı tarafına dâhil olduklarına inandım, onları saf edebiyatçı ilan ettim. Bilen bilir, ben de fırsat buldukça, sanat yapıtları üzerine söz almaya çalışıyorum; metinler oluşturmaya çalışıyorum; aslında roman, öykü gibi anlatı türlerinde kullandığımdan farklı bir yol izlemiyorum; Sevim Burak üzerine de öyküyü andıran bir anlatı kaleme alıyorum şimdilerde.

Eğer kavramı doğru anlamışsam, yani eklentiler, eksiltmeler, yapıp bozmalar, ısrarlar, kanırtmalar, tahrifler, yeniden yazmalar, parlatmalar, yer değiştirmeler gibi meseleler postmodernizme dahil iseler, postmodern okumalara açık olduğumu kabul etmeye hazırım. Belki de ilk postmodern yazarlardan biri(Ahmet Mithad gibi erken teşebbüsleri de göz ardı unutmadan)Sevim Burak'tı; mektuplarında edebiyat yapma şeklini şöyle ifşa ediyordu: “Benim hikâyelerimdeki kelimeler... Hiç eskimezler, yıllardır yerlerini değiştirir dururum. Anlamları da değişir.” Postmodern müdahale “yerleriyle beraber değişen anlamlar yaratmak” mı acaba? “Toplumsal olana hassasiyetim”i postmoderniliğe dahil etmek, bu konuyu izah getirmek, bütün iyi niyetimle söylüyorum, benim yeteneklerimi aşıyor.

Netice de bugün dönüp baktığımda postmodernliğin epey hızlı geçilmiş, üstünkörü ele alınmış, biraz da hâkir görülmüş, dolayısıyla epeyce bâkir, yeniden tanımlanması, irdelenmesi gereken bir konu olarak önümüzde (daha doğrusu sizlerin önünde) durup durduğunu söyleyebilirim.

7 Eserlerinizde ‘dil’ bir araç olmaktan çok kurgunun parçası haline gelmiş. Sizin için dil ve kurgu arasındaki bağın anlamı nedir?

Dilden başka bir numaram yok, olamaz da. Ne bir güç ne de zafiyet belirtisi; sadece öyle olan, (bir kez daha) elinden başka bir şey gelmeyen bir dil. *Dut*’u okumak bahtsızlığına uğramış bir yazar dostum söylemişti: “Dil mevzuyu aşıyor.” Bahtın –kahramanların, mekânların bahtının– rüzgârına kapılıp gitmiş bir dil. Kurguyu da peşinde sürükleyen bir dil. Kahramanları gibi, nereye varacağı yazılırken kestirilemeyen, hesaba kitaba gelmez. Benim

epeyce saf bir edebiyat tarifim var, gördüğünüz gibi. Bunlardan biri Flaubert'in yol açtığı“rezalet”i sezmiş bir tarif... Flaubert edebiyat kamusunun tekerine çomak soktu ve o caaaanın cümlelerini, gitti, herkesin kargışlamaya hazır olduğu “sefih” bir kadın uğruna harcadı, üstelik yaptığı fiillerden pişmanlık duyduğu için değil, gayet somut, ekonomik bir nedenle intihar eden bir kadın; katmerlenmiş rezalet. Flaubert'in önerdiği yola saptım belki de beyaz sayfaları Madam Bovary'nin “sefihliğine” rahmet okutacak insanlar, vaziyetler, ânlar için kirlettim. İyi yaptım. Pişman değilim.

- 8 Zekeriya, “Bu fişlerde bizim hayatımızın esamesi okunmuyor. Bu heceler bizi oluşturmuyor” diyor. Peki sizin formel eğitim hakkındaki düşünceleriniz nelerdir?

Alfabeyi sökmeleri için karatahtaya “Ali topu tut!”, “Bak ne güzel top!” fişleri astırılıyorsa oynayacak bir top bulamayan çocuklara, orada bir tuhafılık, bir yabancılaşmaya davet vardır hâliyle. Şanslı çocukların tekelinde idi toplar bizim çukurda ve biz “diğer”leri bizi oyuna çağırırsınlar diye top sahibi çocuğun (bu bizim mahallede –tarihimizin ezeli cilvesi– gedikli başçavuşun oğluydu ve yemin ederim sadece birkaç defa girebildiğim evlerinin girift mimarisi yarım katları, o katlardaki nasıl aydınlatıldıklarına akıl sır erdiremediğim kör odalarıyla bildiğiniz, hayal edebileceğiniz bütün mimarileri bir kalemde iptal ederdi) ağzının içine bakardık.İtiraf etmem gerekirse, biz de şanslı aileler arasında addedilirdik,buna rağmen Deli Nihat nam memur babamın tek maaşı yedi boğazı geçindirmeye ve güzel toplar veya güzel atlar almaya yetmezdi.

Eğitim sisteminin önerdiği heceler, idiller, kahramanlık hikâyeleri, ideal yaşama biçimleri... Bütün bunlar hakikatleri dünyanın bütün çukurlarında örter. Gerçekte mezun olunması gereken bambaşka bir “hayat okulu” olduğunu oralardaki herkes bilir.

- 9 Hergele Âşıklar romanında bir arzu nesnesi olan Diddo ismiyle bir çikolata markasını çağırıştırıyor. Bu bilinçli yapılan bir seçim mi? Pop-artı metne yedirmek gibi bir çabanız oldu mu?

Sorunuz bana haddimi aştıracak bir görüntü çağırıştırdı... Bu yüzden samimiyetle yüzüm kızararak, acı acı tebessüm ederek, haddimi bilerek cevap veriyorum: Dido, Proust'un Batılı, kostümlü salonlarda peşine düştüğü madlenin Doğulu çukurlardaki, baldırı çıplak, soysuz karşılığı olabilir. *Hergele Âşıklar*'da Dido'yu şehvani, yontulmamış bir arzuyla soyup,sahip olmuştum hatırlarsanız. Tekrarlamakta yarar var: Biz çok sevdiğimiz için ölüyor ve öldürüyor, çok öldürdüğümüz veya öldüğümüz için seviyoruz.

(Derin nefes alarak) Gerek seçerken gerekse giderirken arzularımızla ne yapmamız gerektiğini bilmiyoruz. Âşıktan sayılmak bir insanın başına gelebilecek en büyük felaket.

10 Eserlerinizde hayatın bazı gerçeklerinden öykündüğünüzü görüyoruz. Ancak kurmaca düzeyde tamamen yeni bir gerçeklik yaratılmış. Edebiyat- hayat ilişkisi hakkında ne söyleyebilirsiniz? Edebiyat hayatımızın neresinde?

Edebiyat hayatın tırnağı olabilir mi? bilemiyorum, ama bu sorunun güzelliğinden yana kuşum yok. Gerek öykü kitaplarımda gerek (yayımlanan yayımlanmayan) romanlarımda hayattan parçaları dilin verdiği zevkten eriyerek aktardım. Askerliğimi yedek subay olarak sınır bölgesinde yaptım; “görölmüştür” damgası vurulmak üzere ayrılmış mektuplardan birinde bir nişanlı kızın yazdığı “senmişsin gibi Nurgöl’e sarılıyorum” cümleli mektubun yarattığı kamaşmayı yüzlerce edebiyat eserinde sizi temin ederim bulamazsınız. O mektubu (postmodern bir müdahale ile) kitabıma aldım. Tam bir arzuhalci idim bunu yaparken. Ece Ayhan da folkloru dize(ye) getirir: “Ah ki oğlumun emeğini eline verdiler” Folklor şiire düşman değil, şiir folklorun kanlısı!

İlk Ranciere’in söylediğini sanıyordum, ama ondan yüzyıllarca önce söylendiğini gördüm yakınlarda, sanırım Edward Said’in kitaplarından birinde. Ranciere meğer, tıpkı bizim gibi, bir edebiyatçı gibi davranmış, binlerce yıllık hakikati yeniden yazıp hatırlatmış... Şu minvalde bir söz: “Yapılması gereken empati geliştirmek değil, var olan, kökleşmiş empatileri yıkmak.” Yani, yargılar geliştirmek değil, yargıları yıkmak. Bizim de hayatımız elimizden geldiği kadar mağdurlara yardım etmekle geçti, geçiyor... Belki de asıl yardım edilmesi, konuşulup anlatılması gerekenler maktuller.

(Tezinizde yer verebilir misiniz, bu anlattıklarımı bilemiyorum. Sizi zor duruma sokmak istemiyorum.) “Suç örgütü lideri”nin meşhur video serisinden ilkinin –bence (edebiyatçı bakış açısından) aynı zamanda sonuncusuydu da– izlediğimde, benim diyen kırk yazarın bir araya gelse yazamayacağı bir edebiyat şaheseri gördüm ben. Videodaki iniş çıkışları, sessizliği, anlatıcının nesnelerle ilişkisini, onları tertibe sokma arzusunu, o andan itibaren “gerilimlerin gerilimi” olarak adlandırdığım şeyi gözyaşları içinde izledim. Rakel Dink’in o olağanüstü saptaması çınladı kulağımda: “Bir bebekten bir katil yaratan karanlık!” Ben de “Bize, biz çocuklara ne yapmışlar böyle!” diye düşündüm. Kamerayı kaldırdım *hayalimde*, konuşan kişiyi asla şiirden azade olamayacak bir vahşet figürü olarak, kendisini kurbanlaştıran kurbanıyla birlikte sahneye taşıdım.

11. *Hergele Âşıklar* romanınızda mutlak iyi ve mutlak kötü karakterler var. Romanın sonunda iyilik kötülüğe kurban ediliyor. Bu bilinçli yapılmış bir seçim mi? Bu keskin iyilik ve kötülük ayrımı ile birlikte, ölümle biten son bana Tanzimat romanlarını hatırlatıyor.

Biraz da “mutlak” üzerinden kurulmuş kötülük ve iyilik kavramlarıyla; bu keskin kavramların, örtülü şekillerde cirit attığı Türkçe edebiyat, Türkçe düşünceyle; onların ağırbaşlı, ciddi, kallavi, afili, lafa hükmetmeye alışmış/alıştırılmış pek erkek tavırlarıyla kafa bulmaya çalışıyorum, becerebildiğim kadarıyla. Zorba babalarını babalarına dönüşerek alt etmeye çalışan oğullar, ne hazin, değil mi? Hasılı, iyilik, kötülük gibi kavramların karşıtlığının “söz-delik”ini (sayenizde, kazara bulduğum, tuhaf, beni güldüren bir sözcük oyunu); bütün karşıtların birbirinin yerine geçmeye can attığını, insanın dolandığı hemen her yerde karşıtların aralarında sadece kıl payı farklar bulunduğunu anlatmaya çalışmış olabilirim *Hergele Âşıklar*’da. Kendimi bildim bileli, içine doğduğum “ağır” şartlar gereği sol geleneğe, devrimci harekete yakın oldum, ama bu hareketin “başka aşk”lar, “ibnelik”ler, “başka anlatım biçimleri” karşısında ne kadar tutucu ne kadar zorba olabileceğini de bizzat şahit oldum. Lütfen *Hergele Âşıklar*’ı insanlığın, halkların, emeğin “iyilik”ini aşkla isteyen bu harekete yazılmış açık ve acı bir mektup olarak okuyunuz.

12. Kurmaca metinde bilimsel dipnot ve kaynakça koyma ihtiyacını neden duyduunuz?

Şu anda geçimimi editoryal işler (düzeltiler, yeniden kurgulamalar, vs.) yaparak sağlıyorum. Bu işe kolayca uyum sağladım, çünkü son kertede –alın size, sonsuz sayıda edebiyat tariflerinden biri!–*edebiyatın bir düzeltme, bir doğrultma işleminden farksız olduğunu* iddia ediyorum. “Ah ki oğlumun emeğini eline verdiler” derken Ece Ayhan’ın folkloru dize(ye) getirdiğini söylemiştim, hatırlarsanız. Sevim Burak’ın da en büyük deliliği, hayali *Tevrat*’ı yeniden yazmaktı.

Sanırım ben kitaplarımda, deneme yazılarımda her şeyden önce iyi bir okur olduğumu beyan ediyorum. Mütevazı olmaktan caymış, her “çıldırılmış” okur (yazar değil) gibi, kül yutmuyorum, metinlerdeki “söz-delik”leri, gedikleri, fazlalıkları görüyorum. Bir felsefe veya anı kitabında, dünyayı toplayan bir cümle, bir imge, bir sahne ile karşılaştığımda, ağırlıklarımın kurtuluyor, havalanıyorum. Yazdıklarımın bu kitaplardan habersizmişim gibi davranmayı, bunları okumamış gibi yapmayı ahlaken doğru bulmuyorum; bana ait olmayan cümleleri italik veya başka şekillerde vurguluyorum ve sayfa numarası vermesem de ilişkiye geçtiğim kitaplara “kaynakça”da yer veriyorum. Namık Kemal’in *İntibah* adlı romanından

yola çıkarak yazdığım “Hlusa” adlı öykü için de Namık Kemal’in yazdığı romanları, mektupları ve onun üzerine yazılmış kitapları elimden geldiği kadar okudum, bolca yararlandım. Sekide yer almıyor, editörü benden ıkartmamı rica etti ama öykünün sonunda uzun bir kitap listesi var. *Hergele Aşıkklar*’ın sonundaki “kaynakça”da ise sadece gönül ilişkisine girdiğim kitaplar yer alıyor. Rahmetli İskender Savaşır’ın *Tutku 2000* lemesinin ilk (ve ne yazık ki son) kitabına (*Dalgın Sular 1*) saygı duruşunda bulundum, gelmeyen “geri”si gelir, Savaşır verdiği sözü hatırlar umuduyla. Hatırlamadan, gt gitti, saf bir edebiyatçı gibi.



Fotoğraf 1: Zorlu Haziran 2023