

T.C.

NECMETTİN ERBAKAN ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI BİLİM DALI

1950 KUŞAĞI ÖYKÜCÜLERİNDE
GERÇEKÜSTÜCÜ ÖĞELER

ABDURRAHMAN EKİN

YÜKSEK LİSANS TEZİ

DANIŞMAN:
DOÇ. DR. ERTAN ENGİN

KONYA – 2019

ABDURRAHMAN

1950 KUŞAĞI ÖYKÜCÜLERİNDE

YÜKSEK LİSANS ii

EKİN

GERÇEKÜSTÜ ÖĞELER

2019





T.C.
NECMETTİN ERBAKAN ÜNİVERSİTESİ
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü



YÜKSEK LİSANS TEZİ KABUL FORMU

| | | |
|------------|------------------------|---|
| Öğrencinin | Adı Soyadı | ABDURRAHMAN EKİN |
| | Numarası | 128107011006 |
| | Ana Bilim / Bilim Dalı | Türk Dili ve Edebiyatı / Türk Dili ve Edebiyatı |
| | Programı | Yüksek Lisans |
| | Tez Danışmanı | Doc. Dr. Ertan ENGİN |
| | Tezin Adı | 1950 Kuşağı Öykücülerinde Gerçeküstü Çözel |

Yukarıda adı geçen öğrenci tarafından hazırlanan başlıklı bu çalışma tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda oybirliği/oyçokluğu ile başarılı bulunarak jürimiz tarafından Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

| Sıra No | Danışman ve Üyeler | | |
|---------|--------------------|---------------|------|
| | Unvanı | Adı ve Soyadı | İmza |
| 1 | Doc. Dr. | Ertan ENGİN | |
| 2 | Dr. Öğ. İly. | Harifi ASLAN | |
| 3 | Dr. Öğ. İly. | Sena KÜÇÜK | |



T.C.
NECMETTİN ERBAKAN ÜNİVERSİTESİ
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü

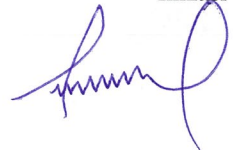


Bilimsel Etik Sayfası

| | | | | |
|------------|---|---|-------------------------------------|--|
| Öğrencinin | Adı Soyadı | ABDURRAHMAN EKİN | | |
| | Numarası | 128107011006 | | |
| | Ana Bilim / Bilim Dalı | TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI / TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI | | |
| | Programı | Tezli Yüksek Lisans | <input checked="" type="checkbox"/> | |
| | | Doktora | <input type="checkbox"/> | |
| Tezin Adı | 1950 KUŞAĞI ÖYKÜCÜLERİNDE GERÇEKÜSTÜCÜ ÖĞELER | | | |

Bu tezin hazırlanmasında bilimsel etiğe ve akademik kurallara özenle riayet edildiğini, tez içindeki bütün bilgilerin etik davranış ve akademik kurallar çerçevesinde elde edilerek sunulduğunu, ayrıca tez yazım kurallarına uygun olarak hazırlanan bu çalışmada başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda bilimsel kurallara uygun olarak atıf yapıldığını bildiririm.

Öğrencinin Adı Soyadı
İmzası


ABDURRAHMAN
EKİN

ÖZET**1950 KUŞAĞI ÖYKÜCÜLERİNDE****GERÇEKÜSTÜCÜ ÖĞELER****EKİN, Abdurrahman**

Yüksek Lisans Tezi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü

Tez Danışmanı: Doç. Dr. Ertan ENGİN

Bu tez Türk öykücülüğündeki Gerçeküstücülük izlerine ve akımın 1950 kuşağı üzerindeki etkilerine odaklanmaktadır. Bu araştırma Gerçeküstücülüğün öykücülüğümüzdeki yerini göstermesi açısından bir çalışmadır. Birinci bölümde Gerçeküstücülüğün kavram haritası çizilirken onu besleyen düşünür ve görüşlerin etkisi ortaya konmuştur. Özellikle Romantizm akımı ile Freud ve Marx gibi düşünürlerin izleri tespit edilmiştir. Akımın hangi konuları nasıl ele aldığı izah edilmiş, Türk öykücülüğündeki akım ile ilgili araştırmalar taranmıştır. İkinci bölümde ise Gerçeküstücü teknikler açıklanmıştır. Bu teknikler; humour, otomatizm, harikulade, düş, Gerçeküstücü nesne ve Leziz Ceset'tir. 1950 kuşağı öykücülerinin bu öğelerden ne derece faydalandıkları örneklerle gösterilmiştir. Bu sayede etkileşim ortaya konmuştur. Araştırmada, 1950 kuşağı öykücülerinden Bilge Karasu, Onat Kutlar, Vüs'at O. Bener, Erdal Öz, Ferit Edgü, Sevim Burak, Orhan Duru, Demir Özlü ve Feyyaz Kayacan öykücülüğü incelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Gerçeküstücülük, Gerçeküstücü öğeler, 1950 kuşağı, Türk öykücülüğü.

ABSTRACT
SURREALISTIC ELEMENTS
OF 1950 GENERATION STORY WRITERS

EKİN, Abdurrahman

Post Graduate Thesis, Department of Turkish Language and Literature

Thesis Consultant: Associate Professor Ertan ENGİN

This thesis focuses on traces of Surrealism in Turkish literature and the effects of this current on the 1950 generation. This research is a critical study to show the place of Surrealism in our storytelling literature. In the first part, the concept map of Surrealism is drawn, and therefore, the effect of the thinkers and opinions can be revealed. Especially the traces of Romanticism and several thinkers like Freud and Marx were identified. The subjects of the movement were explained, and the researches about the movement in Turkish literature were described. In the second part, surrealist techniques are explained. These techniques are humor, automatism, marvelous, dream, Surrealistic object, and Delicious Body (Cadavre Exquis). The use of these elements by 1950 storytellers is shown with some examples. Thus, the interaction has been clearly demonstrated. In the study, 1950 storytellers Bilge Karasu, Onat Kutlar, Vüs'at O. Bener, Erdal Öz, Ferit Edgü, Sevim Burak, Orhan Duru, Demir Özlü and Feyyaz Kayacan were examined.

Keywords: Surrealism, Surreal elements, 1950 generation, Turkish story literature.

İÇİNDEKİLER

| | |
|--|-----|
| ÖZET | iii |
| ABSTRACT..... | iv |
| İÇİNDEKİLER | v |
| ÖNSÖZ..... | vii |
| GİRİŞ | 1 |
| 1. BİRİNCİ BÖLÜM | 7 |
| 1.1. GERÇEKÜSTÜCÜLÜK GENEL BİR TANIMLAMA..... | 7 |
| 1.2. GERÇEKÜSTÜCÜLÜĞÜ BESLEYEN TEMEL DÜŞÜNCELER | 17 |
| 1.2.1. Romantizm Etkisi..... | 18 |
| 1.2.2. Bilinç ile Bilinçaltının Etkisi ve Freud..... | 21 |
| 1.2.3. Marx ve Devrim | 30 |
| 1.2.4. Gerçeküstücülükte Dil, Şiir ve Aşknlık..... | 36 |
| 1.2.5. Birey ve Bedenler..... | 40 |
| 1.3. Türk Edebiyatında Gerçeküstücülük Değerlendirmeleri | 42 |
| 2. İKİNCİ BÖLÜM..... | 47 |
| 2.1. 1950 KUŞAĞI ÖYKÜCÜLERİNDE GERÇEKÜSTÜCÜ ÖGELER..... | 47 |
| 2.1.1. OTOMATİK YAZI..... | 47 |
| 2.1.2. KARA MİZAH (BLACK HUMOUR)..... | 56 |
| 2.1.2.1. Feyyaz Kayacan'da Kara Mizah | 63 |
| 2.1.2.2. Orhan Duru'da Kara Mizah..... | 72 |
| 2.1.2.3. Ferit Edgü'de Kara Mizah..... | 86 |
| 2.1.2.4. Sevim Burak'ta Kara Mizah..... | 93 |
| 2.1.2.5. Erdal Öz'de Kara Mizah..... | 105 |
| 2.1.2.6. Vüs'at O. Bener'de Kara Mizah..... | 106 |
| 2.1.2.7. Bilge Karasu'da Kara Mizah..... | 115 |

| | |
|---|-----|
| 2.1.2.8. Demir Özlü’de Kara Mizah | 121 |
| 2.1.3. OLAĞANÜSTÜ ŞEYLERE ODAKLANMA – HARİKULADELİK | 124 |
| 2.1.3.1. Orhan Duru’da Harikulade | 129 |
| 2.1.3.2. Feyyaz Kayacan’da Harikulade..... | 132 |
| 2.1.3.3. Ferit Edgü’de Harikulade | 135 |
| 2.1.3.4. Onat Kutlar’da Harikulade | 136 |
| 2.1.3.5. Erdal Öz’de Harikulade..... | 137 |
| 2.1.3.6. Sevim Burak’ta Harikulade | 138 |
| 2.1.3.7. Bilge Karasu’da Harikulade | 144 |
| 2.1.3.8. Demir Özlü’de Harikulade | 146 |
| 2.1.4. DÜŞ / RÜYA / SANRI / PARANOYA / DELİLİK | 147 |
| 2.1.5. GERÇEKÜSTÜ NESNELER | 155 |
| 2.1.5.1. 1950 Kuşağı Öykücülerinde Gerçeküstücü Nesneler..... | 158 |
| 2.1.6. “LE CADAVRE EXQUIS” (NEFİS KADAVRA)..... | 165 |
| SONUÇ..... | 166 |
| KAYNAKÇA..... | 169 |
| ÖZGEÇMİŞ | 177 |

ÖNSÖZ

Gerçeküstücülük, Batı’da yeni bir hümanizm umudu olarak doğmuştur. Kapitalizmin, dinin, toplumun, devletin sürekli müdahalelerine maruz kalan bireyin özgür yaşamasını arzulayan Gerçeküstücüler, kendilerini felsefi bir ekol olarak tanımlamışlardır. Yozlaşma, yalnızlaşma, bunalım yıkım çağı olarak görülebilecek modern dönemin artık sonunun gelmesi gerektiğini iddia ederler. Bunun için seçtikleri en güçlü araç ise sanat ve edebiyatın kendisi olmuştur.

Türk toplumunun da dünyadaki problemlerden uzak olmadığı, 19. ve 20. yüzyılda benzer sosyal ve siyasal sorunları yaşadığı görülecektir. Geleneksel kodlarıyla kendisini sürekli toplumun ışığı olarak görmüş ve gündelik meselelerden uzak kalamamış Türk aydını da hem kendi içinden hem de dışarıdan bu sorunlara çareler aramıştır. Dünyanın kurtuluşu, sanat ve bilgide yükselme gibi meseleler üzerine eğilmiştir. Gerçeküstücülüğün de bu amaçla ortaya çıkmış bir akım olduğu düşünüldüğünde, Türk sanatçısının özellikle bu akımı tecrübe etmek istediği görülecektir.

Çalışmamızda Türk öykücülüğünün bu yeni anlayışla olan bağlantısı üzerine durulmuştur. Bu açıdan tez iki bölümden oluşmaktadır. Giriş bölümünde Türk edebiyatının 1950’li dönemleri ilgilendiren yenilikler ele alınmış, edebiyatçıların gerçeği yorumlayışları ortaya konmuştur. Bu kuşağı etkileyen önemli isimlerden bahsedilmiş ve Gerçeküstücü denebilecek ilk örnekler tespit edilmiştir. Türk şiiri ve kurmaca türünde Gerçeküstücü eserlerin ilk örneklerinden bahsedilmiştir.

Birinci bölümde ise Gerçeküstücülüğün tanımı ve tarihsel serüveni ele alınmıştır. Beraberinde akımın tartışmalı meselelerine değinilmiştir. Bu bölümde avangart refleksler, Romantizm vurgusu, Marx, Freud, Hegel değerlendirmesi yapılmıştır. Ayrıca Gerçeküstücülükte şiirin, düzyazının, insanın, aşkın, sosyo-kültürel ortamın, dilin nasıl ele alındığı tespit edilmeye çalışılmıştır. Türk edebiyatında Gerçeküstücülüğe bakışın değerlendirilmesi yapılmıştır.

Sonraki bölümde de Gerçeküstücü öğeler tanımlanmış ve 1950 kuşağının önemli isimlerinin öykülerinde bu öğelerin tespiti yapılmıştır. Kimi öğelerin bir tema olarak alındığı kimilerinin kısmen de olsa bir etkileşim sonucu yazınımızda görüldüğü aktarılmıştır. Sonuç bölümünde ise çalışmanın genel çerçevesi değerlendirilmiştir. Tezde 1950 kuşağı öykücülerinin belirlenişinde Semih Gümüş, Jale Özata Dirlikyapan, Necip Tosun ve Necati Mert’in çalışmaları temel alınmıştır. Bu isimler Bilge Karasu, Vüs’at O. Bener, Feyyaz Kayacan, Orhan Duru, Sevim Burak, Erdal Öz, Demir Özlü, Onat Kutlar, Ferit Edgü’dür. Bu kuşağın önde gelen yazarlarından oldukları genel bir kabul gördüğü için öncelikli olarak değerlendirilmişlerdir.

1950 kuşafının önde gelen bu isimleri üzerinden Gerçeküstücölüğün, Türk öykücölüğündeki yerini tam olarak tespit etmek ise asıl amaçtır. Öykücölerin eserleri tarihsel bakış açısıyla ele alınmış ve öyküler üzerinden Gerçeküstücü öğeler değerlendirilmiştir.

Tezimin hazırlık aşamasında beni yalnız bırakmayan, ne olursa olsun desteğini esirgemeyip görüşleriyle yönlendiren değerli danışmanım ve hocam Doç. Dr. Ertan ENGİN'e ayrıca hocalarım Doç. Dr. Abdullah Harmancı, Dr. Öğr. Üyesi Hanifi Aslan Bey ve Dr. Öğr. Üyesi Sena Küçük Hanım'a; tavsiyeleri ve bilgilendirmelerinden dolayı kıymetli hocam Dr. Öğr. Üyesi Mehmet Harmancı'ya teşekkür ederim.



GİRİŞ

1950’li yıllar Türk modernleşmesinde bir dönüm noktasıdır. Batı ile olan etkileşimde Türk aydın ve sanatçısının kendilerinden öncekilerden çok daha farklı bir konumda olduğu görülür. Bu yıllarda hem toplumsal hem de siyasi yenilikler yazarlarda büyük değişimlere yol açmıştır. Kültürel ortamın hareketliliği dönemin özgürlükçü anlayışıyla hız kazanmıştır. Daha önceki dönemlerin sıkışmışlığının yerini bir rahatlama bıraktığı, kültürel ortamın zenginleştiği görülmüştür. Yazar olma çabasındaki artış, dergiciliğin yükselişi ve ekonomik anlamda ilerleme, sanat ve düşün dünyasını derinden etkilemiştir.

Bu dönemde Batı ile olan alışveriş siyasal anlamda farklı bir boyut kazanmıştır. Aynı şekilde Batı düşün ve sanatının da ülke sanatçıları tarafından daha yakından takip edildiği görülmüştür. Çeviri faaliyetlerinin artması ve Avrupa’yı sarsan aydın sınıfın tanınmasıyla birlikte yazarlarımızın zihin dünyalarının değiştiği görülür. Felsefe, sosyoloji ve psikoloji gibi sosyal bilimlerin metin türleri için önemli kaynaklar olduğu görülmüş, özgürlük düşüncesinin vermiş olduğu haz sanatçılarımızı derinden etkilemiştir. Türkiye’nin sosyo-kültürel yapısının da değişmeye başladığı görülmüş, bununla birlikte dünyanın farklı şekilde okunması gerektiği anlaşılmıştır. Sanat ve edebiyat tartışmalarının da hızla yükseldiği bir dönemde sanatçılarımızın geçmişle olan hesaplaşması edebiyatımızın seyrini değiştirmiştir. Milli edebiyat geleneğinden sonra, Cumhuriyet sanatçılarından Sait Faik, Nezihe Meriç ve Bilge Karasu gibi isimlerin edebiyatımıza yeni bir soluk getirdikleri gözlemlenmiştir.

Sait Faik 1950 kuşağı ve sonrası öykücülerini önemli ölçüde etkilemiştir. Onlar kendilerinden öncekilerden farklı olarak dilde ve gerçekliğin yeniden algılanışında genel kabul öğretilerinin dışına çıkmışlardır.

“1950 kuşağının yenilikçi yazarları, her ne kadar geçmişteki öykü anlayışına karşı çıkmışlarsa da, Orhan Kemal ve Sait Faik’ten önemli ölçüde etkilenmişlerdir. Özellikle Sait Faik’in *Alemdağ’da Var Bir Yılan* adlı kitabı bu kuşağın öykücülerinin çoğu için başucu kitabı hâline gelmiştir. Sait Faik öykücülüğünde de bir dönüm noktası olan bu kitap, düş ve gerçeği harmanladığı, fantastik öğeleri ön plana çıkardığı ve önceki öykülerin

gerçekçilik anlayışından farklı bir anlayışı sergilediği için, 1950 kuşağının yenilikçi yöneliminin yol açıcısı konumundadır.”¹

1960’lı yıllara gelinceye kadar birçok etmenin bir araya gelmesiyle tanımlanan 50 kuşağı öykücüleri Tek Parti döneminde yetişip ekonomik kriz ve savaşlarla yıkılmış bir dünyayı yakından okumuşlardır. Darbeler, bunalımlar ve yıkılmışlıklarla dolu bir dünyada toplumsal sorunların ve güç yarışının ortasında kalmışlardır.

Gerçeğin baskısını üzerlerinde hisseden sanatçılar bireyi merkeze aldıklarında çağrışımsal ve devrimci bir dili denemişlerdir. Kafka, Camus, Sartre ve Dostoyevski gibi büyük yazarların dünya edebiyatında dil ve konu açısından açtıkları yola kendilerini kaptıran sanatçıların Ömer Seyfettin geleneğinden başka bir öykü kuramı oluşturmaya çalıştıkları görülür. Yeni Ufuklar, *a* dergisi ve Mavi gibi dergilerin bu kuşağın öykücülerini bir araya getirdiği, dil ve sanat anlayışının etkileşimini arttırdığı görülecektir. Varoluşçuluk, Gerçeküstüçülük, Marksizm gibi akımların da etkisinde kalan sanatçıların sosyal ve politik olanla ilişkileri kendilerinden öncekilerden farklı şekilde değerlendirilmelidir. Tanzimat döneminde başlayan yenilik hareketlerinin asıl amacının sanat olmadığı, 50’li yıllara kadar genel olarak politik olanla ilgilenildiği görülmüştür.

“19. yüzyılın ‘geleneksel-gerçekçi’ estetiğinin ölçütleriyle biçim düzlemine taşımak ise artık mümkün değildir. Gerçeğin yön değiştirdiği, anlamınsa farklı ontolojik görünümler aldığı böyle bir dönemde hâlâ –Türk edebiyatında uzun yıllar yapıldığı gibi- realizm akımının öğeleriyle üretmeyi sürdürmekte direnmek ise, içinde yaşanılan çağın gerçekliğinden uzaklaşmak, anakronizmin bölgesine girmek demektir.”²

Freud ve Marx gibi düşünürlerin gerçeği yeniden okumaya dönük katkılarının dünyadaki sarsıcılığı, Türk edebiyatını da bu anlamda etkileyecektir. Gelenekçi ve gerçekçi estetiğin artık revize edilmesi gerekmektedir. Dünya sanat ve düşününün önde gelenlerinin metnin doğasını değiştirmeye dönük çabaları aynı şekilde 50’li kuşağın yazarlarını da

¹ Jale Özata Dirlikyapan, Yazınsal Kavrayışta Köklü Bir Değişim: 1950 Kuşağında Türk Öykücülüğü, Doktora Tezi, Bilkent Üniversitesi, Türk Edebiyatı Bölümü, Ankara, 2007, s. 11.

² Yıldız Ecevit, Kurmaca Bir Dünyadan, İletişim Yayınları, İstanbul, 2013, s. 11.

etkilemiştir. Kapitalizmin ve modernizmin koşulsuz egemenliği karşısında sanat direnişinin zorunlu ve kaçınılmaz yükselişi, bir çığ etkisi yaratmıştır. Ahlak yasalarının, tanrı buyruğunun, devlet otoritesinin baskın doğası bireyin tutkusu önünde yeniden yorumlanmıştır. Modernizmin ülküsel alan oluşturma çabası ise bireyi bunalıma sürüklemiştir. Pozitivist gerçeğin uzunca bir süre etkisinde kalan birey, ülküler çağında sömürülen bir nesneye dönüşmüştür. Yalnız 19. asrın gerçeği yeniden ele almasıyla artık bütünlükçü bir gerçeğin okunması gerektiği, ruhsal ve psikolojik olanın da önemli olduğu anlaşılmıştır. 20. yüzyıla gelindiğinde ise bu arayış hepten güçlenmiştir.

Sanayi çağında insan aklının öncelenmesine karşı çıkan Gerçeküstücülük, bir bunalım döneminde kışkırtıcı bir akım olmuştur. Bir başkaldırı edebiyatı olan Gerçeküstücülük, Dada kültürünün üzerine kurulmuştur. Moderniteyle hesaplaşmayı isteyen Batı düşünürlerinin Dadacılıkla politik bir duruş sergilediği ve yıkıcı bir güçten başka bir şey arzulamadıkları görülmüştür. Gerçeküstücülük ise onarma ve bir açılım sağlama açısından başka bir zeminde durmaktadır. Bireyin yıllarca salık verilen özgürlükten çok uzak bir yaşam sürmesi, Batı toplumunun artık katlanabileceği bir durum değildir. Bundan dolayı din, milliyetçilik, güç, silahlanma, kültür baskısı gibi olguların altında ezilen sanatçıların yenilik arayışı içerisinde oldukları görülecektir. Ali Artun'un *Sanat Manifesto*'ları adı altında derlediği yazılarda Avrupa'nın içinde bulunduğu değerlendirilmiştir. Ayrıca Yvonne Duplessis, *Gerçeküstücülük* adlı eserde bu iki akımın aralarındaki farkı ifade etmiş, iki akımın da temel reflekslerini Avrupa'nın içinde bulunduğu durumdan hareketle izah etmiştir.

1950 kuşağı Türk öykücülüğü açısından bir milat sayılabilir. Türkçeye Gerçeküstücülük ve üst gerçeklik gibi çevirilerle giren Sürrealizm, yeni bir gerçek anlayışını ortaya koyduğunu iddia eder. Yukarıda sayılan tarihsel ve toplumsal süreç ışığında Türk aydınının da bir başkaldırıda bulunduğu görülecektir. Topluma, ahlaka, kültüre yeni ve başkalaşmış biçimde tepkilerini koyacaklardır. Biçim olarak yeni olan eserlerinde, konularının sınırlarını genişletmiş, meselelere bakışta geleneksel olandan uzaklaşmaya başlamışlardır. Bunun temel sebebi ise Batı aydını gibi Türk aydınının da yeni bir dünya yaratma arzudur.

“1950'lilerin genç şair ve yazarları, özellikle 1960'lardan sonra Batı'da yaşayan edebiyat anlayışları, yayımlanan kitaplar, önde gelen yazarlar, etkin

düşünce akımlarıyla yüz yüze geldiler. Yeni konular, yeni tartışmalar girdi edebiyat dünyamıza.”³

Avrupa’da gerçekleşen bu felsefi ve sanatsal yaklaşımlar edebiyatımızda da yeni arayışların ortaya çıktığı ve kırılmaların yaşandığı bir dönem olarak 1950’li yıllarda kendini ciddi derecede hissettirmiştir. Varoluşçuluk ve Gerçeküstücülüğün bu eğilimler arasında ciddi bir yerde durduğu görülür. Yeni bir hümanizm olan Gerçeküstücülük ise iki dünya savaşı arasında doğmuş bir akım olarak karşımıza çıkar.

1950 kuşağı sanatçılarının Gerçeküstücü akımdan ne derecede etkilendiği üzerine çeşitli araştırmalar yapılmıştır. Bu kuşak hakkında pek çok yazı yazılmış, özellikle de Gerçeküstücülük ve şiir üzerine araştırmalar dikkat çekmiştir. Kurmaca eserlerde ise yazarlarımızın *Abdullah Efendinin Rüyalari* ile yeni bir anlayışa yöneldikleri aktarılmıştır. Özellikle *Alem Dağda Var Bir Yılan* adlı eserin dönemin yazarları tarafından özel bir ilgiyle karşılandığı görülmüştür. Ferit Edgü, Demir Özlü ve Orhan Duru gibi isimler bu eserin kendilerini ciddi derece etkilediğini söylemişler, yenilik açısından farklı bir tarz oluşturduğunu iddia etmişlerdir.

“Bu yenilik ve değişimleri şu şekilde sıralamak mümkündür: “Hikâyenin merkezine yazarın bir birey olarak kendini ve kendisiyle ilgili sorunları yerleştirerek, anlatıcı-yazar-hikâye kişisi arasındaki mesafenin kaldırılması”, “hikâyede gerçeküstü olay ve durumlara yer verilmesi”, “olay merkezli hikâyeden uzaklaşarak hikâyenin; duygular ve izlenimler etrafında kurulması”, “toplumsal temalardan uzaklaşarak bireyin varoluşu, yalnızlık, ölüm ve umutsuzluk temalarının ele alınması”, “serbest çağrışımlarla gelişen bir anlatım dilinin oluşturulması”, “hikâyenin anlatımının alegori ve imgelerle örülü bir dille kurulması”, “dil kullanımında yapısal ve anlamsal sapmalara yer verilmesi” ve “farklı hikâyeler arasında ortak motifler aracılığıyla metinlerarası ilişkilerin kurulması...”⁴

³ Semih Gümüş, *Yazının Sarkacı Roman*, Can Yayınları, İstanbul, 2011, s.261.

⁴ Mustafa Kurt, “Modernizm ve Gerçeküstücülük Bağlamında Sait Faik’in Son Hikâyeleri”, *Turkish Studies - International Periodical For The Languages, terature and History of Turkish or Turkic* Volume 6/3 Summer 2011, s. 1466.

Gerçeğin ne olduğu üzerine yıllarca düşünen, bunun ışığında da ‘gerçekçilik, toplumsal ve toplumcu gerçekçilik, gözlemci gerçekçilik, eleştirel gerçekçilik’ gibi kavramları tartışan yazarlarımız, gerçek ve gerçeküstü ayrımını düşünerek eser vermişlerdir. İlk defa Ahmet Hamdi Tanpınar’ın *Abdullah Efendinin Rüyalari* adlı eserinde başlayan gerçeküstüne doğru yöneliş Sait Faik ile yeni bir boyut kazanmıştır.

“Şüphesiz ki Tanpınar’ın zamanında yankı bulmayan bu eğilim biraz gecikmeli olarak daha sonra Sait Faik’te kendini bulur. Özellikle Sait Faik’le başlayan bu süreç, Türk edebiyatında ciddi bir değişikliğe yol açar. Sait Faik’in insana ve onun iç-gerçeğine yönelen ve bunda ısrar eden tavrı, insanın düş gücünden yola çıkarak oluşturduğu fantastik gerçek, sürrealizmin bizdeki en açık örnekleri olur. Sait Faik’in 1950 sonrasında öyküye getirmiş olduğu bu yenilik özellikle 1950 Kuşağı’nın yeni dil ve söylem arayışına kaynak olur.”⁵

Gerçeküstücülüğün şiir türüne olan yakınlığı düşünüldüğünde edebiyatımızda Garip Hareketi ve İkinci Yenicilerin bu akımdan etkilendiklerine dair genel bir kanı hâkimdir. Gerçeküstücü öğelerin şiirimizde varlığına dair tartışmalar yapılmış, bu anlamda etkileşimin kısmî olduğu tespit edilmiştir. Öykü türü için de 1950 kuşağı öykücülerinin bu akıma olan yönelimleri çokça araştırılmıştır. Teknik bağlamda değerlendirilmesi gereken bu yönelimin bundan uzak bir biçimde ele alındığı görülmüştür. Öykülerde Gerçeküstücü izler aranırken ‘gerçeküstü’ olanın Gerçeküstücü gibi değerlendirildiği, otomatizm ve bilinç akışı tekniğinin birbirine karıştırıldığı, Gerçeküstücü nesnenin ise kullanım özelliklerinin nasıl olduğu üzerine kapsamlı bir araştırmanın yapılmadığı görülmüştür. Dağınık olan bu tür araştırmaların kayda değer bir kısmında dönem öykücülerinde Gerçeküstücülük tam olarak izah edilmemiştir. Batı ve Türk toplumu açısından yaşanan sosyal ve tarihi süreçlerin benzerliği bu akımın sanatımızda da örneklerinin görülmesine sebep olmuştur. Fakat kendi iç dinamikleri içinde bir edebiyat geleneğine sahip olan sanatçılarımızın, Batı literatüründeki yeni bir anlayışı ilk anda kavramaları pek de mümkün görünmemektedir. Gerçeküstücülüğün kendisi Batı toplumu için bile başlı başına bir tartışma konusuyken Türk edebiyatı içinde ne derece etkin olduğu kesin bir dille ortaya konmalıdır.

⁵ Gökhan Reyhanoğulları, “Gerçeküstücülük ve Orhan Duru’nun Öykülerine Yansıması”, FSM İlmî Araştırmalar İnsan ve Toplum Bilimleri Dergisi, 3 (2014)Bahar, s. 273.

Otomatizm, kara mizah, harikulade, düş ve Gerçeküstücü nesne öğelerinin iki dünya savaşı arasındaki Gerçeküstücüler tarafından çokça tartışıldığı görülmüştür. André Breton ve arkadaşları bu akımın temellerini atmaya çalışırken birçok tartışmaya da neden olmuşlardır. Temelde kendilerine referans aldıklarını iddia ettikleri düşünürlerin görüşlerini eklektik ve anakronik olarak ele alan Gerçeküstücülerin, akımı kendi çizgilerinde tutmaya çalıştıkları görülmüştür. Döneminin sosyal-kültürel ve tarihsel meseleleri ışığında gelişen Gerçeküstücülüğün düşün dünyası avangart kuramın yıkıcı ve politik yüzünden etkilenmiştir. Gerçeküstücülerin gelenek karşıtı söylemlerinin yenileşme süreci içerisindeki Türk düşüncesini de etkilemesi gayet normaldir. Fakat bu etkileşimin sanatsal bir gereklilikle değil, geçmişin değerlerini politik olarak ele almaktan kaynaklandığını söyleyebiliriz. Ferit Edgü'nün kendilerini sola yakın bulduklarını söylemesinin yanında sanatçıların marjinal olana yöneldikleri görülmüştür. Sanatçılarımız geleneksel anlatı tarzlarını aşmaya çalışmışlar ve Gerçeküstücülük gibi akımları edebiyatımıza getirmişlerdir.

Gerçeküstücü teknikler kıstas alınarak 1950 kuşağı öykücülerinin inceleneceği bu çalışmada öykücülüğümüzün teknik ve tarihsel bağlamda nasıl bir süreç geçirdiği üzerine durulacaktır. Bu yazarların öykü ve Gerçeküstücülük kavramı üzerine yazdıkları da yine araştırmamızın kapsamındadır. Gerçeküstücü tekniklerden yola çıkılarak bu dönem öykücülerinin zihin dünyaları gözler önüne serilecektir.

1. BİRİNCİ BÖLÜM

1.1. GERÇEKÜSTÜCÜLÜK GENEL BİR TANIMLAMA

Dada ve Gerçeküstücülük bir manifestoyla ortaya çıkmış iki sanat ve düşünce akımıdır. Modernliğe bağlanan umutların yok olması, onların da yeni kurtuluş yolları aramalarına sebep olmuştur. Avrupa düşüncesinin, dolayısıyla modernitenin hayal kırıklığı, beraberinde sosyal-siyasal hareketlilik ve hem kendi dönemini hem sonrasını etkileyecek düşünürlerin ortaya çıkması diğer avangart sanatlar gibi bu iki akımın da varlık sebebi olur. Avangart hareketlerin ortaya çıkışını şu şekilde özetleyebiliriz:

- 1- J. J. Rousseau, Hegel, Kant, Freud ve Marx gibi düşünürlerin sanat ve insanlık için dile getirdikleri
- 2- Büyük devletlerin sömürü faaliyetlerinde yarışır hâlde olması ve hepsinin sürekli bir pazar arayışı içinde olması
- 3- Silahlanma yarışı
- 4- Birinci ve İkinci Dünya Savaşı
- 5- Halkların yoksullaşması
- 6- Maddecilik, tanrıtanımazlık, kentsoyluluk gibi olguların yükselişi
- 7- Tüm Avrupa'da ekonomik, toplumsal, ahlaki ve dinsel her türlü kuruma olan güvenin azalması
- 8- Rusya'da gerçekleşen devrim
- 9- Hümanist ilkeler ve evrensel bir özne olarak insan ideallerinin yıkımı
- 10- Demokrasi ve hümanizm kisvesi ile toplumların Avrupa sömürüsüne maruz bırakılması

David Hopkins, 20. yüzyılın başında insanlığı kasıp kavuran bazı hadiseler gerçekleştiğini söyler: “Birinci Dünya Savaşı ve Rus Devrimi insanların dünyayı algılayışını değiştirdi. Freud ve Einstein'ın buluşları ve Makine Çağı'nın teknolojik yenilikleri insanın farkındalığını kökten bir dönüşüme uğrattı. Kültürel terimlerle konuşursak, Joyce'un romanları T. S. Eliot'ın şiiri - hem Ulysses hem de Çorak ülke 1922'de yayımlandı - belirgin

bir süreksizlik duygusunun karakterize ettiği, kendine özgü bir şekilde yeni ve ‘modernist’ algılama biçimlerini tescil etti.”⁶

İlk kez Fransız Saint-Simon tarafından kullanılan ‘avangart’ kelimesi, önceleri militarist bir çağrışıma sahip olsa da sonradan sosyo-politik bir anlamı karşılar hâle gelir. Birinci Dünya Savaşının neden olduğu yıkıcı tutuma karşı gelme arzusuyla yola çıkan Dada, tüm Aydınlanmacı doktrin ve düzen çılgınlığını saçma bulan politik ve kısa ömürlü avangart bir grup olarak doğar.

Duplessis, Dada’yı tanımlarken onun “...dünyanın ve insanların yıkımından umutsuzluğa düşmüş, sürekli süreksiz hiçbir şeye inanmayanların ruhsal durumunun sonucu”⁷ olduğunu iddia eder. 1916’da Zürih’te Tristan Tzara’nın dile getirdiği bir kelime olarak ‘Dada’, anlamsız iki hecenin bir araya gelmesiyle ortaya çıkar. Yıkık ve umutsuz bir ortamda insanlığa umut olma arzusunu taşımaları; toplum, ahlak ve sanatın kalıp görüşlerine karşı başkaldırmak istemeleri; sıradanlığa düşme kaygısı ve iyi, soylu ve yücenin doğuşunu sürekli olarak engelleme içgüdüleriyle hareket eden Dada, uzun ömürlü olamamıştır. 1920’li yıllara gelindiğinde grubun dağıldığı görülecektir.

Mantık ve tüm geleneksel buyruklarını çiğneme arzusu taşıyan Dada’yı Jacques Riviere şöyle tanımlıyor: “hiçbir seçim yapmadan, amaç gözetmeden, yeğlemede bulunmadan zihinlerini bütünüyle ortaya çıkarmak için didinirler.”⁸

“Dadacılar, savaşın yarattığı kargaşa ortamına karşı ilkesizlik, hiçlik, saçmalık, tuhafılık, pastiş, parçalanmışlık, kendiliğindenlik gibi yaklaşım ve yöntemler”⁹ kullanırlar. Toplumun değer yargılarının alt üst edilmesi hedeflenen bu toplantılarda Gerçeküstücülükteki otomatizme benzer bir amaçla örnek Dadacı sözler sarf edilir. İlk bildirimlerini yayınlayan Dadacıların arasında Jean Arp, Richard Hülsenbeck, Tristan Tzara, Jacques Magnifico, Marcel Janco ve Emmy Hennings gibi savaş karşıtı genç sanatçılar vardır. Sonradan aralarına André Breton gibi sanatçıların katılmasıyla büyüyen Dada, kendi kendini yiyerek

⁶ David Hopkins, Dada ve Gerçeküstücülük, Çev: Suat Kemal Angı, Dost Yayınevi, Ankara, Kasım 2006, s. 17.

⁷ Yvonne Duplessis, Gerçeküstücülük, Çev: İsmail Yerguz-Esen Çamurdan, İletişim Yayınları, İstanbul, 1991, s. 14.

⁸ Duplessis, a.g.e, s. 15.

⁹ Yeliz Biber Vangölü, “Geçmişten Günümüze Gerçeküstücülük”, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi,(3) Eylül 2016: 876.

Gerçeküstücülüğün doğuşuna sebep olacaktır. Özellikle Fransız sanatçı Marcel Duchamp, Dada'nın gelişmesindeki en büyük katkıyı veren kişidir.

Bu iki akımda da geçmişe, saf akılcılığa, sanatta burjuvaziye ve tüm değer yargılarına başkaldırı görülür. Sanat ruhunun ve yaratıcı sanatın özgürleşmesi fikri ise ikisinin de en önemli ortak özelliğidir. Ayrıca politik nedenler, onların ulusal duyarlılıklardan uzak iki akım olduğunu gösterir. Yalnız düzensizlik ve kaosa olan tutku Dada'yı Gerçeküstücülükten ayıracaktır. David Hopkins'in *Dada ve Gerçeküstücülük* kitabından hareketle bu iki akımın arasındaki farkları şu şekilde sıralayabiliriz:

- 1- Dadacılardan çok Gerçeküstücüler düş kuramlarına daha yatkınlık gösterirler. Fanteziler ve bilinçsiz düşüncelerle uğraşırlar.
- 2- Gerçeküstücüler, sergi dekorlarını insanları sergiye çekebilmek için bir araç olarak kullanmıştır.
- 3- Dada daha çok yıkıcı bir tutum sergilemiştir.
- 4- Gerçeküstücüler olumlu bir şeyler ortaya koymayı da hedeflemişlerdir. Masalsının ve harikuladenin evrenine insanı yaklaştırmayı da arzulamışlardır.
- 5- Dadacılar, Rönesans mükemmelliğini hedeflerken Gerçeküstücüler insanlığı ilgilendiren tüm alanlarda varlık göstermek ister. Politika, ahlak ve felsefe gibi yaşamın kendisinde sürrealiteyi aramayı hedeflemişlerdir.
- 6- Gerçeküstücülük insandaki yıkılmışlıkları ve onda kaybolmuş parçaları yeniden bir araya getirmeyi hedeflemektedir. Dada ise ideal olanı salık vermez.
- 7- Dadacılar protesto haklarını sürekli gündemde tutarken Gerçeküstücüler yüce ve yücelik vurgusu yapmaktadırlar.
- 8- Dada modern yaşamın içinde bulunduğu kaosu ve bölünmüşlüğü taklit ederken Gerçeküstücülük yeni bir insan ve mitoloji oluşturma çabası içerisindedir.
- 9- Gerçeküstücüler insan ruhuyla ilgilenirken Dadacılar bağımsız güçlerden faydalanmayı istediler.

10- Dadacılar Freud'un fikirlerini burjuva toplumunun devamlılığını sağladığını düşündükleri için reddetmişlerdir. Gerçeküstücüler ise Freud kuramlarını kendi sanat dünyaları için benimsediler.

Tüm bunların ışığında ismi ve amacı gibi düzensiz bir şekilde ortaya çıkan Dada, Breton tarafından yıkılacaktır. 1922 yılında düzenlenen Paris Kongresi'nde modernizm ve öncü akımların sonunun geldiğini söyleyen Breton ve arkadaşları (Philippe Soupault, Paul Eluard ve Louis Aragon...) Dada'nın da yıkılışını ilan etmiş olurlar. "Dadacılık akımının Paris merkezini temsil eden bu yazarların Dadacılıktan kopup kendilerini Gerçeküstücülük akımına adanmaları da yine bu kongre ile resmiyet kazanır. Alman Dadacıların öncülerinden Richard Huelsenbeck'in de ifade ettiği gibi, böylece "gerçeküstücülük bir sanat akımı yoluyla Dadacılığın amaçlarını gerçekleştirmeyi üstlenmiştir."¹⁰ Hayal gücünün, dilsel devrimin, bilinç ve bilinçaltının önceliğini vurgulamışlar ve Paris merkezli bir akım olarak ortaya çıkmışlardır.

İnsanı tarih boyunca kuşatan her şey, insan özgürlüğünün engellenmesine neden olmuştur. Öğretinin ve dış müdahalenin çerçevesinde kalan birey, başkalarının uzantısı hâline gelmiştir. André Breton'a göre insan, kendi usunun koşullarını keşfedemediği sürece insan olma koşullarının da farkında olamayacaktır. Tarih boyunca da "...kimileri hayranlığın durgunluğuyla, kimileri de bıkmak bilmez etkinlikleriyle"¹¹ insanı ortadan kaldırma gayreti içinde olmuştur.

Gerçeküstücülük felsefe, sanat ve yazında varlık göstermiş ve ilk günden bu yana birçok tartışmayı beraberinde getirmiştir. Ortaya çıktığı dönemlerde bir aydın züppeliği olarak görülse de kendisine referans aldığı düşünce evreniyle zihinleri sarsan bir yönelim olmuştur.

"Oysa Gerçeküstücüler, yazındışı amaçlar peşindedir, çünkü insanı, aşırı yararcı bir uygarlığın getirdiği zorlamalardan arındırmaktan başka bir şey gözetmezler. İnsanı silkeleyip kendine getirmek için, bellediği yoldan saptırabilecek her şeyin üzerinde durmak gerekiyordu. Akla sırtını dönmesi ve

¹⁰ Yeliz Biber Vangözü, "Geçmişten Günümüze Gerçeküstücülük", Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, Eylül 2016 20 (3): 876.

¹¹ André Breton "Bir Üçüncü Gerçeküstücülük Manifestosu ya da Başka Şey İçin Ön Kavramlar", Gergedan Dergisi Gerçeküstücülük Özel Sayısı, Çev: Ragıp Ege, Kült Yayınları, Ağustos 1987, s. 60.

içindeki yaşamsal güçlerin kabaran dalgalarının kendisini daha geniş ufuklara yöneltmesi için, bunları yeniden bulması gerekiyordu.”¹²

Selahattin Hilav ise Gerçeküstücülüğü şöyle tanımlamaktadır: “Gerçeküstücülük kendini sürekli olarak irdeleyen ve oluşturan bilincin belli bir serüveni, bir biçimi (formu)”¹³. Ayrıca Gerçeküstücülüğün;

- 1- “Dıştan bakılınca, tinsel (manevi) devinim, bir devrim girişimi, bir kültür olayı, bir sanat ve şiir anlayışı”
- 2- “İçten bakılınca, bilinçsel bir devinim, bir yıkma ve yeniden kurma yönelimi, insansal oluşumda bir uğrak, tinsel olanın kendinde yansımaları, kendine dönüp derinleşmesi ve zenginleşmesi, kendisi için varlıkta gerçekleşen bir kapsam genişlemesi”
- 3- “Bu yeni biçimi edinmesi (biçimlenimi), Batı’nın (kapitalizmin) tinsel dünyası çerçevesinde, bir olumsuzlama, bir başkaldırı”¹⁴ olduğunu da söyler.

Sadece bir sanat akımının öncüleri olduklarını söyleyenlere karşı çıkan Breton, felsefi olarak Gerçeküstücülüğün o güne kadar göz ardı edilen şeylerin üzerine kurulu bir düşünceye sahip olduğunu aktarır. Modernizmin ötelediği ne varsa bunları kendi amaç ve yöntemi olarak benimsediklerini iddia eder. Bazı çağrışım biçimlerinin üstün gerçekliğine, düşün mutlak gücüne, amaçsız düşünce ile oynanan oyuna inanarak bir devrim yaratmayı hedefler. Kadın, figür, nesne, cinsellik, ahlak, öykü gibi ne varsa ötelenen şeyler bu anlayışla modernizme karşı sanata aktarılmaya çalışılır.

“...gerçeküstücülük kuramı, bu hareketi rüyalarla, bilinçdışıyla ve bazen de Jung’un arketipleriyle ilişkilendirilir: Bunlar, kolajlarda ve otomatik yazında, bilinçli ben’in müdahalelerinden arınmış bir imge-diline kavuşuyorlardır.”¹⁵

İnsanın derinliklerindeki Ben’e ulaşması ise güçlü bir arzu olarak dile getirilir. İnsanın derin ruhsal durumları yansıtmaya arzusu şeylerin hepsine daha başka bir gözle bakmayı salık

¹² Yvonne Duplessis, Gerçeküstücülük, Çev: İsmail Yerguz-Esen Çamurdan, İletişim Yayınları, İstanbul, 1991, s. 7.

¹³ Selahattin Hilav, Edebiyat Yazıları, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, Kasım 2003, s. 13.

¹⁴ Hilav, a.g.e., s. 13.

¹⁵ Theodor W. Adorno, Edebiyat Yazıları, Çev: Orhan Koçak, Metis, İstanbul, Ekim 2015, s. 109.

verir. Bunlar ise salt estetik arzunun verdiği bir arzu ile ifade edilebilecektir ancak. Avangart düşünceyi de kendi dinamikleri arasında sayabileceğimiz Gerçeküstücülükte, yeni sanat Peter Bürger'in ifade ettiği 'yaşam praksişi' ve 'sanatın özerkliği' kavramı ile büyür.

“...Dada ve Gerçeküstücülük, sosyal ve politik köktencilüğün sanatsal yenilikle sınırlanması gerektiğini söyleyen avangart inancı paylaşıyordu. Sanatçının görevi estetik hazzın ötesine geçmekti; insanların yaşamlarını etkilemek ve onların nesnelere farklı şekillerde görmelerini ve deneyimlemelerini sağlamaktı. Gerçeküstücülük, örneğin, Fransız şair Arthur Rimbaud'nun 'yaşamı değiştir' mek dediği şeyden daha azını amaçlamıyordu.”¹⁶

1924 yılında yayımladığı ilk Gerçeküstücü manifestoda kökenini pozitivismeye dayandıran Batı düşüncesine karşı nefretini haykıran Breton, Gerçeküstücülüğü şöyle tanımlar:

SÜRREALİZM, isim. Kişinin, sözlü, yazılı veya başka bir yolla, düşüncenin gerçek işleyişini ifade etmeyi denediği, en saf halindeki psişik otomatizm. Aklın her türlü denetiminden uzak, ahlakî ya da estetik her türlü kaygıdan muaf olarak, sadece düşüncenin dikte ettiği.

ANSİKLOPEDİ, *fels.* Sürealizm, daha önceleri göz ardı edilmiş olan bazı çağrışım biçimlerinin üst gerçekliğini, rüyanın kadiri mutlaklığını, çıkarsız düşünce oyununa duyulan inancı esas alır. Diğer bütün ruhsal mekanizmaları kesin olarak yıkmaya ve hayatın belli başlı sorunlarının çözümünde bu mekanizmaların yerine geçme eğilimindedir. Şu yazarlar, MUTLAK SÜRREALİZM eylemleri icra etmişlerdir: Aragon, Baron, Boiffard, Breton, Carrive, Crevel, Delteil, Desnos, Eluard, Gerard, Limbour, Malkine, Morise, Naville, Noll, Peret, Picon, Soupault ve Vitrac.

Hareketin öncülerinden Bataille için Gerçeküstücülük, bir 'zihin durumu' hatta bir 'din'dir. Batı rasyonalitesinin her şeyi parçaladığı ve zihin dünyasının gizlerinden uzaklaşıldığı bir anda yeni bir ütopya arayışı olarak değerlendirilebilecek bir yöneliştir. Hayal gücünü, şiiri, aşkı, miti, olağanüstüyü, isyanı önceleyen bir anlayıştır.

¹⁶ David Hopkins, Dada ve Gerçeküstücülük, Çev: İsmail Yerguz-Esen Çamurdan, Dost Yayınları, Ankara, Kasım 2006, s. 19.

“...Veya başka bir deyişle, sınıai/kapitalist toplumumuzun dar kafalı akılcılığına, tüccar zihniyetine, alçak mantığına, düz gerçekliğine karşı bir tepki ve ‘hayatı değiştirmeye’ dönük ütopyacı ve devrimci bir özlemdir.”¹⁷

Batı toplumunun rasyonalist tavrı her şeyi yönlendirmeyi ve kontrol altına almayı amaçlar. Toplumların her anına müdahale etmekten çekinmez. Her harekete her düşünceye yön vermeyi ister. Gerçeküstücülük ise Dada’nın politikleşmesinden sonra kendini yeni özgürlükçü açılım olarak gösterecektir. Hayatın içindeki her şey akla yatkınlık ve kabul edilebilirlik tabularından arındırılmaya çalışılır. Madde-ruh, dışsallık-içsellik, akılcılık-akıldışılık, uyanıklık-rüya, geçmiş-gelecek, kutsal-dünyevi, sanat-doğa zıtlıklarının ortadan kaldırılması arzulanır.

“Sürrealizm söyleme, söylemin yabancı olduğu bir ifade uzayı kurmak arzusundadır. Ancak bireyin ötesindeki bu ruhsal otoriteyi kurmak isterken aynı zamanda da dilin kategorilerinin değerini reddediyor olması onu “sessiz” kılar; yani Sürrealizm "söylem" dışındadır. Konuştuğunda sözcüklere yalnızca düzensizlik ve yokluk sunar. Yine Bataille'a göre Sürrealizmi diğer dinlerden farklı kılan da bu özelliğidir, çünkü “konuşan” bir din ahlâktan söz ederken Sürrealizm ahlâkı bastırmaktadır. Blanchot için ise Sürrealizm, ne bir sistem, ne bir okul, ne de bir harekettir; ona göre de Sürrealizm katıksız bir varoluş tecrübesidir.”¹⁸

Octavio Paz’a göre Gerçeküstücülük bir kurtuluş vaat etmemektedir. O sadece gerçek hayata doğru bir yol bulmaya çalışmaktadır. Batı uygarlığınca kurulan hapisanede gerçeği aramaktadır. Yazar, Novalis’in “insan görüntüdür” özdeyişinden yola çıkarak Gerçeküstücülerin Alman romantizmi ve gotik anlatıyı koşulsuz kabul ettiğini söyler. Temellerinde olduğu söylenebilecek bu iki alan onların çağın problemlerine geçmişten bir çözüm merkezi bulmaya çalıştıklarını göstermez. Paz’a göre Gerçeküstücülüğü bir okul veya din gibi görmek ya da ona bir sanat gibi yaklaşmak onun anlamını sınırlandırmaktan başka bir şey olmayacaktır. “Dadacılıktan farklı olarak Gerçeküstücülük de gerçekliği değişime uğratmak ve böylece onu kendi kendisi olmaya zorlamak isteyen bir devrimci girişim”dir

¹⁷ Michael Löwy, Sabah Yıldızı & Gerçeküstücülük ve Marksizim, Çev: Aslıhan Aydın-U. Uraz Aydın, Versus Yayınları, İstanbul, Şubat 2009, s. 3.

¹⁸ Hande Koçak, Sürrealist Bir Edebiyat Olanaklı mıdır? Kuramsal bir araştırma, Yüksek Lisans, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, 2011, s. 7.

onun için. Paz, onun herhangi bir kuramı çıkış noktası olmadığını da söyler. Gerçekliğin şiirsel yolla bilinmesini ve onun değiştirilmesini amaçlayan bir eylem olduğunu aktarır.

Nedim Gürsel ise Gerçeküstücülüğün yönünü “bir yandan geleneksel değer yargılarını alt üst ederken, öte yandan bilinçli dünyasını rastlantısal güzellikleri, ancak duyumsal ve us-dışı yöntemlerle kavranabilen “nesnelere olaylar arasındaki görüntüleri ortaya çıkarmayı” başardı.”¹⁹ diye ifade etmiştir.

Adonis ise yazar Doumayrou’dan bir aktarımla Gerçeküstücülüğün “düşlerden taşan tabii sûretler”²⁰ olduğunu aktarır. Yine Adonis, Gerçeküstücülerin herhangi bir estetik ve ahlaki zorunluluğu reddettiklerini, ‘psişik vasıtalarla’ düşüncenin ‘gerçek işlevini’ ortaya çıkarmaya çalıştıklarını söyler. Bu sayede bilinçaltını özgürleştirerek gerçeğe ulaşmak istediklerini aktarır.

Gerçeküstücüler için tabiat insanın düşmanı olarak görülemez. “Şiirsel ve- bunu söylemek cesaret gerektiriyor- mitik yollarla tabiatla bir temas oldukça, tabiata dair bilimsel bir bilginin hiçbir değeri yoktur.”²¹ Ayrıca tabanı metafizik, gövdesi psikanaliz ve zirvesi Marksist düşünce modeli ile şekillenen Gerçeküstücülük, doğadışı olarak da nitelenemez.

“...kendisiyle barışmış olan varlığın, uyumun gerçekleştirilebilmesi için bu öteki alanın bilgisini, bilincin verileriyle birleştirmesi gerektiğini söyler. Ona göre [Yvonne Duplessis] Psikanaliz gerçeküstücülüğün yönünü, “aşkınlıktan içkinliğe” doğru çevirmiştir.”²²

Gerçeküstücülük; psikoloji, politika, resim, ahlak ve içinde yaşadığı toplumun tüm değerlerini yadsır. Sabit fikirliliğe varan hiçbir düşüncüyü merkeze almaz. Yunan felsefesini mutlak düşünce merkezi kabul etmediğini söyler fakat gerçek olanın aranmasında Antik Çağ’a gitmekten çekinmez. Her türlü bilgiyi kullanmaktan geri durmayan bu akımın temsilcileri, ümitsizliğin bile bir tür bilgi alanı olabileceğini iddia eder. Marks’tan referans aldıkları “daha bilinçlenme”, onların evreni yeniden yaratmasını ve anlamlandırmasını olanaklı hale getirir.

¹⁹ Nedim Gürsel, “Paris Köylüsü Üzerine”, Gergedan Dergisi Gerçeküstücülük Özel Sayısı, Kült Yayınları, Ağustos 1987, s. 102.

²⁰ Adonis, Sûfizm ve Sürrealizm, Çev: Nurullah Koltaş, İnsan Yayınları, İstanbul, 2013, s. 10.

²¹ Adonis, a.g.e., s. 11.

²² Müesser Yeniay, Öteki Bilinç Gerçeküstücülük ve İkinci Yeni, Şiirden Yayınları, İstanbul, 2013, s.

İlk kez 1917 yılında kullanılan Gerçeküstücülük kelimesi, Guillaume Apollinaire tarafından sahnelenen *Tiresias'ın Memeleri* adlı oyununda geçer. O günden sonra çok tutulan bu kelime belli kişilerin sıklıkla dile getirdiği ve üzerinde düşündüğü bir kavrama dönüşür. Fakat Gerçeküstücülüğün babası olarak bilinen Breton, kelimenin Apollinaire'nin ifade ettiğinin çok ötesinde bir anlam taşıdığını dile getirir. Artık Gerçeküstücülük, düşüncenin katışıksız ifadesinin sunacağı tüm yeni olanakları anlatan bir kelime olarak sunulacaktır.

Tüm bu alt birikimleri ışığında Gerçeküstücülük, tarihsel anlatısını şu şekilde kuracaktır: Birinci Dünya Savaşı sırasında İsviçre'ye sığınan sanatçıların çabasıyla kurulmuştur. Almanya ve Fransa'da varlık gösteren Gerçeküstücüler Dada gibi olmamış ve daha uzun soluklu, daha geniş bir coğrafyaya ulaşan bir akım olmuştur. Dada kültürünün üzerine kurulu olan bu akım André Breton'un otoritesinde şekillenmiştir. Özellikle iki dünya savaşı arasında modernizmin ısrarla sanattan atmaya çalıştığı, nesne, öykü, ahlak ve cinsellik daha ne varsa her şeyi tekrar sanata getirme arzusundadır.

Marx'ın "Dünyayı değiştirin" ve Rimbaud'un "Hayatı değiştirin" sloganlarıyla ortaya çıkan Gerçeküstücülük, Avrupa'nın en büyük kültür yapılanmaları arasında görülebilir. Gerçeküstücülük ismini Apollinaire bir şiirinden alan bu akım, yukarıda bahsedildiği gibi gerçeğe, üst-gerçeğe doğru yeni bir bakış getirmeye çalışır. Unutulmuş bir ruhu barındırdığı iddia edilen De Chirico'nun resmiyle tanışan André Breton'un bu resim hakkındaki yorumlarıyla da şekillenir.

1924 yılında Fransa dışındaki Dada sanatçılarının da katılımıyla Gerçeküstücülük resmi anlamda doğmuş olur. İlk manifesto da o yılın ekim ayında ilan edilir. Bu manifestoda psişik otomatizmden, önceden ihmal edilen büyüsel şeylerden, irrasyonel düşünceden ve çağrışım biçimlerinin realizme olan üstünlüğünden bahsedilir. Kısmen siyasi içeriğe sahip olan ilk dergi *La Revolutios Sürrealiste* bu bildiriden iki ay sonra yayın hayatına girer.

Resim sanatında güçlü sanatçılara sahip olan Gerçeküstücülük De Chirico'dan esinlenen ressamlarla büyür. Dada ressamların da sanat birikimi ile şekillenen Gerçeküstücü sanat tedrici yolla ortaya çıkmıştır. 1923'te Andre Masson Arp ve Joan Miro otomatik çizimler yapmaya başlar. Sonradan Yves Tanguy, Rena Magritte, Paul Delvaux ve Salvador Dali ile Gerçeküstücü resim büyük bir ilerleme kaydeder. Diğer sanat türlerinin de etkisiyle

özellikle Fransa kültürünün hâkim olduğu beldelere yayılan Gerçeküstücülük, André Breton'un –ki kendisine Sürralizmin Papa'sı adı verilecektir- yönlendirmeleri ile şekillenir.

Philippe Soupault, Louis Aragon ve André Breton ise Gerçeküstücülüğün daha çok yazın alanını temsil etmişlerdir. Özellikle şiir türündeki yoğunlaşma, sanata gönül verenlerin yoğun bir imge tutkusunun içerisinde olması kimi zaman sanatçıları zorlamıştır. Kimi zaman görüş ayrılıklarının yaşandığı akımda Gerçeküstücülükten ayrıldığını veya kendi sanat anlayışlarını devam ettirdiklerini söyleyen sanatçılar olmuştur.

André Breton'un ara ara yayınladığı yazılar ve Gerçeküstücü deneylerle alanını daha da genişleten akım, manifesto geleneğinden vazgeçmemiştir. Sanat yöntemlerini ve sanatlarının gideceği yolu tayin eden yazılar yazmışlardır.

George Bataille'nin ortaya çıkması ve Gerçeküstücü sanata olan eleştirileri André Breton'un *İkinci Manifesto*'yu yazmasına sebep olmuştur. Bu süreç içinde nihilizme yakınlık duyan sanatçıların düşüncesi etkilidir. Bu manifestoda ayrıca akımın siyasi yönü de ifade edilir.

1930'lara kadar, ekip içindeki sanatçıları kontrol altında tutmaya çalışan André Breton'a karşı artık içeriden de başkaldırıları görülecektir. Yine bu dönemde Gerçeküstücülük önemli bir üyesini kaybetmiştir. Louis Aragon 1939'da Harkov kongresinden dönüşte Sovyet komünizmine bağlanarak döner.

André Breton 1935 tarihli *Position Politique du Surrealisme*'de (Gerçeküstücülüğün Siyasi Konumu) sanatın toplum karşısındaki özgürlüğünü ilan etmiştir. Ardından hareket genişlemeye devam edecektir. 1938 yıllarında Orta Avrupa'da, Kanarya Adalarında konferanslar veren André Breton, Fransa'ya dönüşte ulusal kimlikli sanata karşı çıktığını ilan eder.

İkinci Dünya Savaşı'nın patlak vermesiyle André Breton Meksika'ya gitmiştir. Andre Masson'la çalışmalarına hız veren Breton, 1942 yılında Amerika'ya seyahat eder. Burada hareketin üçüncü bildirisini yayınlar. New York'ta *Les Prolegomenes a un Troisieme Manifeste du Surrealisme ou Non*'yu adıyla yayınlanan manifesto *Gerçeküstücülük'ün Üçüncü Bildirisine Giriş ya da Değil* anlamına gelmektedir. Hemen ardından da *Arcane*'yi

yayımlar. Bu metinlerde hırsla yeniden kabaran dünyada Gerçeküstücü anlayışta kalmanın zorluğu üzerine durulmuştur. 1960'lara kadar yazılar, dergiler ve sergiler birbirini izler. 1966'da ise Breton ölmüştür. Zaten o zamana kadar birçok kişiyi kaybetmiş olan gerçeküstücülük, artık kurucusu olan kişinin yönlendirmelerinden bağımsız şekilde ilerlemeye devam edecektir.

1.2. GERÇEKÜSTÜCÜLÜĞÜ BESLEYEN TEMEL DÜŞÜNCELER

XX. yüzyılın başlarında görülen bu akım dönemin önemli iki düşünüründen etkilenmiştir. Daha önce görüldüğü gibi devrimci ruhunu, Marx'tan ve duyuşsal formunu Freud'dan aldığı görülen Gerçeküstücülük özellikle psikanaliz kuramının etkisinde kalır. Geçmiş tüm anlayışları devrimci bakışla yorumlayıp yeni bir umut ışığı olmak ve insan zihninin derinliklerinde yatanı bulmaya çalışmak onların sanat ve anlam dünyalarının temelini oluşturur. Dada'dan ayrılan Breton, Dadacılar gibi provokasyona ve ağır yıkıma dayalı bir anlayıştan uzak durmayı hedefler. Onun için Marx, Freud, Hegel ve Kant aklından beslenilmiş sistematik bir biçim geliştirmek gerekmektedir.

“Platon, her maddenin biçimler dünyasında bir karşılığı olduğuna inanıyor, bu nihai biçimin Tanrı'yla birleşmekten ibaret olduğunu öne sürüyordu. Ruh, “mantık”, “soylu tutku” ve “değersiz istek” olarak üçe bölünmüştü. Bedenin alt kısmını değersiz istekler kontrol ederken, üst kısmı ise idrak merkeziydi.”²³

Aristoteles ise bu durumu Platon'la aynı şekilde yorumlayarak akıl ve beden ikiliğinden bahsetmiştir. Bu anlayış, Aydınlanma çağı düşünürlerine kadar kendine taraftar bulmuştur. Daha sonra yeni bir yorumlama biçimi geliştiren Romantik anlayışla karşılaşan Batı düşüncesi, Jean-Jacques Rousseau'dan hareketle modernizmin insan doğasını yıkıcı gücünün farkına varmıştır. Kuru akılcılık yerine doğal olanı referans almıştır. Haz, esrime, aşkınlık, coşku, imge, korku, ahlakın yokluğu ve insanın özgürlüğüyle öncelenir bu düşünce. Tanrının kontrol ve esinleyen güç olarak görülmesi ise yerini başka bir tanrı tasavvuruna bırakmıştır.

²³ Müesser Yeniay, Öteki Bilinç Gerçeküstücülük ve İkinci Yeni, Şiirden Yayınları, İstanbul, 2013, s. 25.

Bundan başka, Romantizm ve diyalektik anlayışın imkânlarını kullanmakla birlikte, deneyimleri yorumlama olanağı tanıyan, insanın iç zenginliğini keşfetmeyi hedefleyen psikanaliz ve insanın özgürlüğünü hedefleyen Marksizm, Gerçeküstücülükte birleşir.

“Eksiksiz bir insan yaratmak. Bunun kapısını mizah açacak, malzemesini otomatizm bulacaktır. Dili sanat olacak. Derin anlamını psikanaliz verecektir. Ve devrim bunun gerçekleşme olanaklarını sağlayacaktır.”²⁴

Gerçeküstücüler, yukarıda değinilen psişik gücün ancak dilin sihirli dünyasına girmekle mümkün olacağını ifade ederler. Onlara göre şair, evrenin sırlarını keşfeden bir kâhin gibidir. “Hayatı dönüştürme” onların Rimbaud’la aynı temel düşünceye paylaştıklarını gösterir. “Sürrealizm, bilgi düzeninde içerilen şeylerin bir ezeli hikmeti olan ezoterizmden çokça etkilenmiştir: ezoterizm, onunla insanın evrensel bir metafiziği yeniden inşa edebileceği bir irfandır (sezgisel bilgi, rasyonel-üstü, aşkın).”²⁵ Bu noktadan sonra Gerçeküstücülüğün beslendiği kaynakları izah etmek ve insana nasıl baktığını ele almak yerinde olacaktır.

1.2.1. Romantizm Etkisi

Duplessis’e göre Gerçeküstücülük akımının temellerinde Romantizm akımı vardır. “Yaşamın gizini” açıklama üstünlüğünü gösterdiği düşünülen Victor Hugo, Gerçeküstücülerle aynı noktadadır denilebilir. Kant’ın yaratıcı düşünce ve hayal gücünden esinlenen Romantizm ve simgeci akımlarla Baudelaire, Mallarmé, Rimbaud ve Nerval gibi şairler yaratıcı düşünce için zihnin derinliklerine girmeye çalışmışlardır. André Breton yukarıda zikredilen isimlerin yanında Swift, Chateaubriand, Lautreamont, Hugo, Nouveau gibi sanatçılardan da bahseder. Bataille’a göre bu isimlerden bahsedilmesi Gerçeküstücülüğü romantik temellere dayandırma refleksi olarak yorumlanır. Bu anlamda ilk kez sanat alanında varlık göstermeye çalışan Gerçeküstücülük de zikredilen şairlerden esinlenmiştir. Breton, Rimbaud’ya dair şu sözleri sarf eder: “Rimbaud binlerce kuşağın kaçmayı başaramadığı tedirginliği şaşılacak bir sağlamlıkla anlatmaktan başka bir şey yapmamıştır... Ondan önce çok ender de olsa, bir bilginin yakınında, bir katilin savunmasında, bir filozofun yolunu şaşırmasında Rimbaud’nun parmak bastığı o büyüğü yarayı, yani o ürküntü verici ikiliğin bilincini

²⁴ Yvonne Duplessis, Gerçeküstücülük, Çev: İsmail Yerguz-Esen Çamurdan, İletişim Yayınları, İstanbul, 1991, s.9.

²⁵ Adonis, Sûfizm ve Sürrealizm, Çev: Nurullah Koltaş, İnsan Yayınları, İstanbul, 2013, s. 23.

yakaladığımızı sanıyorduk.”²⁶ Rimbaud da Gerçeküstücüler gibi bir başkaldırı örneğidir. Çağın içinde bulunduğu kötülüğe karşı çıkmaya dair söylemleri ile onların “toplumsal aktörel düzene” itaat etmeyeceklerinin göstergesidir.

“şairin etkinliği” insanı doğaüstünün gizine kadar götüren bir araçtır düşüncesi, 19. yüzyılın sonundan başlayarak Rimbaud başkaldırısından fişkırın bir gizemle zenginleşiyordu. Öte yandan, düşüncenin çeşitli alanlarında usçuluğu bozguna uğratan bir görüş yenilenmesine tanık oluyoruz.”²⁷

Kant’la birlikte başlayan sanatın özerkliği fikri ise (otonomi), aynı zamanda insanın özerkliğini ve biricikliğini önceler. Otonominin zıddı olan heteronomiye karşı çıkma fikri de avangart kuramların temel düşüncesi olmuştur. Gerçeküstücülüğü hazırlayan Romantizm de kendini Kant’ın özerklik ideolojisine dayandırır.

“Modern ethos ve logos felsefelerine karşı bir sanat düşüncesi geliştirirler. Yani, ‘güzel’i, ‘iyi’nin ve ‘doğru’nun bilgisinden, epistemolojik egemenliğinden kurtarıp özgürleştirirler.”²⁸

Ütopyaların ve Romantizmin doğuşu hemen hemen aynı yüzyıllara rastlamaktadır. Özgür bir hayatın temellerini atmak için burjuvazinin bayağı zevklerine karşı çıkmayı salık veren manifestoların Romantik düşünceyi de beslediği görülmüştür. Hem saraya hem kiliseye karşı özerkliğini ilan eden sanat, artık kendi varoluşsal gerçekliğini aramak için hayalini kurduğu cennetleri vaat edecektir. Schiller *Estetik Devlet*’iyle, Fernow bir *Sanat Cumhuriyeti*’yle, Novalis şiir diliyle, Schopenhauer müziğin diliyle, Fichte bilgi ve aklın gücüyle ifade ettiği ütopyalar dönem ve sonrasının aydınları üzerinde etkili olur.

Jean Jacques Rousseau’nun ilk kıvılcımlarını atarak ilan ettiği modernlik karşıtı söylem onda ‘barbarlık sevdası’ olarak dile gelmiştir. Sonrasında Alman romantiklerinin ve avangart kuramların fikir önderi olmuş Baudelaire tarih sahnesinde yerini alır. Onunla birlikte modernizasyona karşı bir savaş başlayacaktır. İlerlemeye, akılcılığa, makineleşmeye, medenileşmeye karşı çıkılacaktır. Sokrates’ten bu yana bilginin mutlak merkez olduğu

²⁶ Yvonne Duplessis, Gerçeküstücülük, Çev: İsmail Yerguz-Esen Çamurdan, İletişim Yayınları, İstanbul, 1991, s. 10.

²⁷ Duplessis, a.g.e, sy 1

²⁸ Artun Ali, Sanat Manifestoları, İletişim Yayınları, İstanbul, 2011, s. 24.

düşüncesi, yerini sanata bırakmalıdır düşüncesi ile değişir. Hayatın sanata bağlılığı ilan edilecektir. Yaşam ancak ve ancak sanat olarak adlandırılacaktır.

Sanatın hayata dönüşmesi fikri ise bir dizi eylemi beraberinde getirecektir. Bu umudu sağlayacak yegâne şeyin aracı ütopya ve onların şiiri olan manifestolara bağlı kalmak gerekmektedir.

Klasik ilkeler ve evrensel olanın yerine kişisel ve bireysel olanı getiren Romantizm, Gerçeküstücülükten bilinç ve bilinçaltını referans alması yönüyle farklıdır. Bu farklılık aralarında yöntem olarak da bazı farklılıklar doğurmuştur.

Şiirselliği ve imgeyi çağırabilmek için uğraşan Gerçeküstücüler, Romantizmden başka bir şekilde daha etkilenmişlerdir: bilinçsizlik. Bilinçsizlikle olan ilişkileri onların burjuvazi değerlerini ve cinsellik tarihini araştırmalarına sebep olmuştur.

“Bilinçsizlik kavramı, insanın içsel ‘öteki’ tarafından yönetildiğini varsayar. Bir dereceye kadar, Gerçeküstücüler, potansiyel olarak ihtilafli ruhsal kişiliğin bir labirentine dair olan bu kavramı romantikleştirdiler. Romantizm geleneğine uygun olarak bir delilik kültü geliştirdiler.”²⁹

Breton’a göre bilinçsizlik arzuların ulaşıldığı bir yerdir. “(G)ündelik varoluşun yetersizliklerine karşı diyalektik karşıtlıkların bir araya getirilmesinde, niteliksel olarak dönüşmüş yaşam deneyimine açılan bir bulvar”³⁰ gibidir.

Gerçeküstücülüğün tam olarak Romantizmi benimsediğini söylemek ise yanlış olacaktır. Çünkü böyle bir iddiada bulunmak Gerçeküstücülüğün anlamının kavranamaması demektir. Diğer tüm şeylerle olduğu gibi Romantizmle de hesaplaşmak gerekmektedir. Nitekim Breton ‘ilhamı’ Romantizmden farklı şekilde anladığını “romantisizmi maymunların dolanıp, tutunma yetenekleri olan kuyruklarına” benzeterek Gerçeküstücülüğün asıl amacının ilhamdan kurtulmak olduğunu söylemiştir.

“Alman romantizmi evrenin sınırlarını koparabilmeye çalışan tutkulu bir çaba olmuştur. Şairleri, iç yaşamlarının dünyanın bir yansımasından başka bir şey

²⁹ David Hopkins, Dada ve Gerçeküstücülük, Çev: Suat Kemal Angı, Dost Yayınevi, Ankara, Kasım 2006, s. 142.

³⁰ Hopkins, a.g.e., s. 143.

olmadığını keşfettiler ve bunlar aracılığıyla onda erimek istediler. Fransız romantiklerine gelince, onlar daha öznellik aşamasında kalmışlardı, nesnelle özneli yüce birlikte özdeşleştirmek istiyorlardı. Ben, yalnızca yansıması olduğu bu sonsuzluk önünde yitip gider. André Breton'a göre, "Arnim'den bu yana süregelen tüm düşünce tarihi 'Benim' düşüncesinden kopmadan elde edilen özgürlüklerdir ki, bunlar onun içinde yitmeye başlamışlardır. Örnek olarak Rimbaud'nun inanç konusunda söylediklerini gösterir: Ben düşünüyorum demek yanlıştır. Şöyle denmelidir: Beni düşünüyorum... Ben ötekidir."³¹

Bununla birlikte Gerçeküstüçüler özneliği Romantiklerden farklı algıladıklarını ifade etmişlerdir. Romantiklerin ve izlenimcilerin ortaya koyduğu öznellik dünyevi bilincin faydasını gözeten ve ancak kişiliğin silinmesine faydalı olan bir anlayış olarak değerlendirilebilir.

1.2.2. Bilinç ile Bilinçaltının Etkisi ve Freud

Ruhbilimsel ve toplumsal deneyimlerle gerçeğe ulaşma arzusunda olan Gerçeküstüçüler, önce dünyadan kopuk bir hayat anlayışı benimserler. Gerçeklik teziyle de ilk olarak karşıtlık tezine ardından da bunların birleşimine yöneldiler. Bu noktadan sonra da Freud onlar için büyük bir kurtarıcı olacaktır. Psikanaliz yöntemini geliştiren Freud temelde bunu hastalarının tedavisi için kullanmış olsa da daha sonradan bu bir yorum biçimine dönüşmüştür. Ancak sanatçı bilinci de Freud'un yorumlamalarıyla bir psikanalist yönetime dâhil edilebilir. Çünkü yazar, yaratıcı süreç sırasında kendisini gösterecektir. Oğuz Cebeci, yazarın kendisine ait savunma stratejilerini yapıtına yansıtmasının şu şekilde gerçekleştiğini ifade eder:

- 1- Yazarın çeşitli eğilimlerinin alternatiflerini hem kendisine hem başkalarına göstermesi
- 2- Kendi iç çatışmalarını çözmeye çalışması ve bunu yapıtı ile desteklemeye çalışması
- 3- Kendisine ait baskılanmış yöntemleri alaya alması

³¹ Duplessis, a.g.e., s. 82.

- 4- Yazarın kurgusunun yazarın fantezilerinin görünmesine olanak sağlayan büyüsel özellikler taşıması
- 5- Yazarın alternatif eğilimleri ve olanakları göstermesi
- 6- Yapıta yansıyan çelişkili unsurların bir aradalığı³²

Sanatçının bilinç dünyası, onun eserinde çeşitli yollardan yansıyacaktır. Kelime sürçmeleri, tekrarlar, zıtlıklar, imgeler, dil... onu açmak için bakılabilecek şeyler arasındadır. Hastanın nevroitik durumdaki anlatısının bir nevi ön haz, haz ve anlatının şekillenmesi sırasında yazarınki ile aynı refleksleri gösterdiği söylenebilir. Çünkü nevroitik olan kimi zaman coşkunlukla kimi zaman kendisine verilen ilaç sonucu ya da kendiliğinden gelen bilinçsizlikle dile gelir. Bunlar, yazarın bilinçaltının derinliklerine inilmesiyle görünür. “Boşluklar, bellek sürçmeleri, açıklanamaz kronolojik çelişkiler ve hastanın hikâyesi modernist metne benzer...”³³

İnsana iç zenginliklerini açıklama imkânı sunan psikanaliz, Gerçeküstücülerin kendi deneyimlemelerinin sınırını zorlamaları için büyük bir yol göstericidir. Fakat Freud, Gerçeküstücülerin kendisini örnek almalarını istemeyip yöntemlerinin onlar tarafından yanlış yorumlandığını ifade etmiştir. Ancak onlar, mutlak ve gerçek olanı arama arzusundadırlar. Bir kavramı veya durumu sonuna kadar sürdürme ve yaşama isteği de güden bu akımın sanatçıları Freud’un düşüncelerine kendilerini kaptıracaklarıdır. Özellikle ‘otomatizm’ onların sanat yöntemlerinin başında gelir.

“Araştırmalarının başında Gerçeküstücüler Mutlak’ı bu dünyadaki bir gerçeküstüyü fethetmek için ortaya atılmış olsalar da, sonunda elde ettikleri, sonsuzluk korkularını yenmeleri ve onun uçurumlarından kurtulmalarıdır. O zaman da iç yaşamımızı açıklanamaz gözüken dünya olaylarının anahtarı olarak gören Freud’a yöneldiler.

³² Oğuz Cebeci, Psikanalist Edebiyat Kuramı, Üçüncü Baskı, İthaki Yayınları, İstanbul, Ekim 2015, s.

³³ Peter Brooks, Psikanaliz ve Hikâye Anlatıcılığı, Çev: Hakan Atay-Hirven Demir Atay, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, İstanbul, Temmuz 2014, s. 22.

Gerçeküstü artık mutlak değil, insanı gerçeğe götüren bir kavramdır. Psikanaliz onu aşkınlıktan içkinliğe indirir. O zaman da Gerçeküstücüler dünyanın bu iki karşıt görünümünün birleşimini yapmaya çalışırlar.”³⁴

Duplessis, Freud’u “insanı tüm aşağılık yanlarıyla korkunç bir çıplaklık içinde kendi kendisiyle karşı karşıya bırakmış ve ikiyüzlü imgesinin maskesini” düşüren kişi olarak tanımlar. İnsan, onun sayesinde toplum ve ahlak duvarlarından sıyrılarak kendi olabilmiştir. Bu bakış açısı şeyleri ve kendini hiçleştirmek anlamına gelmeyecektir. Nihilizme karşı olan Breton, “Öncelikle dünyadan kaçmak gerekiyorsa bu, dünyayı gerçek yerine oturtmak ve onu bilinçaltının bilinmeyen yerlerinde yaşayan serüvenlerden yararlandırmak için olmalıdır.”³⁵ der.

İnsan, doğuştan gelen ve uyarımlar sayesinde oluşan içgüdüler ile içgüdülerden farklı olarak daha genel ve daha bir üst seviyedeki heyecanla oluşan dürtülere sahiptir. Bu dürtüler cinsellik ve saldırganlığın kaynağıdır. Freud’a göre insan bu dürtülere ihtiyaç duyar. Bu açıdan insan zihninin yapısını açıklamaya çalıştığı bir kuram geliştirir. Topografik model olarak adlandırılan bu kurama göre insan zihni üç tabakadan oluşur: bilinç, ön bilinç, bilinçaltı.

Bunun dışında insan zihnini başka bir modelle açıklama açklayan Freud şu üç unsuru ifade eder: İd (altben), ego (ben), süperego (üstben). İd, insanın günlük yaşamını yöneten mantık ve ahlak ilkelerinden uzak olan ve haz ilkeleriyle şekillenen; ego, insanın zihninin kişisel yanı ve gerçeklik ilkesi tarafından yönetilen, ayrıca merkezde yer alan; süperego, denetleyici etkiye sahip olan otoriter güç olarak tanımlanır. Bu anlamda id, itici kuvvete sahipken ego ve süperego da kişiyi geriye çeken kontrol edici bir güce sahiptir.

Psikanaliz açısından id, önemli bir konuma sahiptir. İd’in sağaltıcı ve boşaltıcı etkisiyle insan arzularının açığa çıkmasını sağlar. Nevroz ve sanat coşkuluğu anlarında da bu id’in itici gücüne maruz kalan bireyin anlatısını, eserini ve semptomlarını yansıttığı görülecektir. Özge Kahraman’ın Kilingsöhr-Leroy’dan şunu aktarır:

³⁴ David Hopkins, Dada ve Gerçeküstücülük, Çev: Suat Kemal Angı, Dost Yayınevi, Ankara, Kasım 2006, s. 91.

³⁵ Hopkins, a.g.e., s. 92.

“Gerçeküstücülük, görsel imgeyi ve imgenin işlevini tanımamanın ötesine geçme çabasıydı. Fizyolojik görüşün ve gözün normal işlevinin bir anlamı yoktu. Asıl önemli olan hayal gücü ve içe bakabilme becerisiydi.”³⁶

Yaratıcı sanatın imkânını sağlayan şey de hayal gücü ve düşlerde yatmaktadır. Freud’un düş kuramı ve bilinçaltı ile ilgili çalışmaları bu anlamda Gerçeküstücüler için önemliydi. İfade edilmek istenenin sansüre uğramadan derinlerden gelmesi gerekiyordu. Gerçeküstü olanın yani asıl gerçekliğin yaşadığımız hayatın bizde, derinlerde oluşturduklarını görmek gerekiyordu. Hazzın engellenmemesi ve onun aşılması, nesnelere yeni bir gözle bakabilmek ile onları deneyimlemek id’in gücünü serbest bırakmakla mümkün olacaktı.

Kendilerini birçok düşüncenin kucak açıldığı bir yuva olarak gören Gerçeküstücüler, sanata ve hayata dair çözümlerin kendilerinde olduğuna inanmıştır. Bu açıdan ilk ve bilinçsiz olan idealize edilir. Kimliği durağan ve sabit bir şey olarak tanımlamayan Gerçeküstücüler, sürekli bir arayış içinde olmuştur. Bu arayışın merkezine ise kendilerini yerleştirmişlerdir. Günlük hayatta farkında olmadığımız birçok şeyin bizde bıraktığı kısıntılarıyla ortaya çıkan eserin de artık bilinirlik iddiası kalmamalıdır. Eserdeki nesnelere anlamları üzerine beylik tanımlamalar artık kabul edilebilirliğini yitirecektir. Gerçeküstücü evren ise bilinçaltındaki nesnelere birbiri ile bağlantılı olup olmamasına bakılmadan ortaya çıkacaktır. Gerçekliği aşmaya çalışmak, düşlerin anlamını açığa çıkarmak ve aşkın bir gerçeklik ortaya koymak için birçok yöntemi denemişlerdir. Freud’un hastaları için kullandığı yöntemleri de deneyen sanatçılar, mantığın ilkelerinden kurtulmayı amaçlarlar. Anlatılmak istenen mantığın ve estetiğin kısıncısından kurtararak ortaya koymayı hedeflemişlerdir.

“...edebiyatın yapısı bir anlamda zihnin yapısıdır –belli bir zihnin değil, Freud’un yapıtlarının Standart Edisyon’unun çevirmenlerinin “zihinsel aygıt” (psychischer veya seelischer Apparat) dediği şeydir; ruhun (psyche) ekonomik ve dinamik organizasyonuna, bir yapılanma süreci işaret eden bir kavramdır.”³⁷

Sanat eserinde (edebiyatta) kullanılan malzeme sanatçının kendinden sağalttığını aktarması için vardır. Psikanaliz yöntemin de iddia ettiği gibi sanat eserinden önce sanatçıyı

³⁶ Özge Kahraman, Türk sanatında Düş, Bellek ve Gerçeküstücülük, Yüksek Lisans Tezi, Yeditepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Plastik Sanatlar Bölümü, İstanbul 2005, s. 10.

³⁷ Peter Brooks, Psikanaliz ve Hikâye Anlatıcılığı, Çev: Hakan Atay-Hirven Demir Atay, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, İstanbul, Temmuz 2014, s.36.

harekete geçiren itici bir kuvvete ihtiyaç vardır. Psikanaliz kişinin derinlerinde yatanı ortaya çıkarmasını amaçlayan bir yöntem olarak karşımıza çıkacaktır.

“...rüya mekanizmasından bildiğimiz yoğunlaşma, yer değiştirme, sembolizasyon, yansıtma, bölme, ses çağrışımları gibi teknikler kullanılarak yapılır. Bu noktada, edebiyatın nasıl etkili olduğu sorusuna şu cevap verilebilir: edebiyat ilksel istek ve korkularımızı, bize haz duygusu verecek biçimde, belirli bir anlam ve bütünlüğe ulaştırmamızı sağlar.”³⁸

Freud’un insan doğası ve zihnine dair en önemli eserleri şu şekilde sıralanabilir: *Rüyaların Yorumu*, *Gündelik Hayatın Psikopatolojisi*, *Espriler ve Bilinçaltıyla İlişkileri*. Bu eserlerin Freud için bir Aydınlanma düşüncesinin ürünü olduğunu söylemeliyiz. Freud’un Gerçeküstüçülere kimi zaman eleştirilerde bulunmasını yine burada arayabiliriz. İnsan ruhunu mekanik ve materyalist bakış açısıyla ele almaya çalışan Freud, insanın makul ve açıklanabilir nedenlerle bilinebilecek bir varlık olduğu görüşündedir. *Haz İlkesinin Ötesinde* adlı eserinde insanın özünde determinist ilkelere dayalı bir varlık olduğunu ortaya koymuştur. Freud insan kişiliğinin yapısını şu şekilde tanımlar:

- a) İçgüdüler: İnsanın doğuştan gelen ve belli uyarıcılar ile uyarımlara yine belirli tepkiler veren şey
- b) Dürtüler: İçgüdüler gibi doğuştan gelen ancak onlardan farklı olarak tipik olmayan ve üst bir heyecan halinde bulunan şey

Freud, bu anlamda dürtülerin yönlendirici ve gizil kuvvetlerine odaklanır. Nevrotik hastalarının dürtülerini hareket ettirmelerine olanak sağlayan yöntemler üzerine yoğunlaşır. Cinsellik ve saldırganlık dürtüsüne yoğunlaşırken, dürtülerin temel özelliklerini ortaya koyar.

“Dürtüler iç içe geçmiş durumdadır; sınırlı miktarda olduğu kabul edilen bir ruhsal enerjiyi kullanırlar; belirli nesnelere bağlanmak suretiyle bu enerjinin boşaltılmasına yönelirler; bilinçli hayatta “istek” olarak hissedilirler.”³⁹

³⁸ Oğuz Cebeci, *Psikanalitik Edebiyat Kuramı*, İthaki Yayınları, İstanbul, 2004, s. 189.

³⁹ Cebeci, a.g.e., s. 221.

Rüya Yorumları adlı çalışmasında, rüya ve düş anlarındaki insan durumuyla dürtülerini nasıl ortaya çıkarttıklarını araştırmıştır. Freud, *Rüya Yorumları* eserinin birinci cildinde Hildebrandt'tan şunları aktarır.

“Bir düş, uyanıklık yaşamında aşılmaz bir uçurumla ayrılmış bir şey de denebilir. Bizi gerçeklikten kurtarır, gerçekliğe ilişkin belleğimizi yok eder ve bizi, temelde gerçek yaşamımızla hiçbir ilişkisi olmayan başka bir dünyaya ve başka bir yaşam öyküsüne yerleştirir.”⁴⁰

Buraya kadar anlaşılacağı üzere Gerçeküstücülerin tüm Freud bilincini kendi sanat ilkeleri için denedikleri ve yorumladıkları görülür.

David Hopkins ise Freud'un Gerçeküstücüler hakkında hayli kuşkucu olduğunu dile getirir. Breton'un rüyalarla ilgili bir antoloji hazırlama teklifini reddettiğini aktaran yazar, onlarla arasında bir yorum farkı olduğunu söyler. Yazar, “...ona göre, hastanın çağrışımları olmaksızın bir rüyanın dümdüz anlatımı anlamsız bir iş olurdu. Gerçeküstücülerin şiirsel ilgileri psikanalizin gerçekçi ilgilerinin çok uzağındaydı.”⁴¹ tespitini yapar. Bununla birlikte sağaltımı sağlayan bilinçsizlik halinin Breton düşüncesindeki yerini tanımlamaya girişir. Hopkins'e göre Breton, “bilinçsizlik kavramı(nın), insanın içsel ‘öteki’ tarafından yönetildiğini”⁴² varsayarak bu kavramı romantikleştirmiş ve romantizm geleneğine uygun bir delilik ontolojisi olarak tanımlamıştır. “Breton'a göre, bilinçsiz, arzuların ulaşılır olduğu yer gibi, gündelik varoluşun yetersizliklerine karşı diyalektik karşıtlıkların bir araya getirilmesinde, niteliksel olarak dönüşmüş yaşam deneyimine açılan bir bulvardır.”⁴³

Gerçeküstüçülere göre beden zevk ve acı üzerine kurgulanmıştır. Bunun yanında akımın temsilcilerinin erkeksi ve homofobik eğilimleri olduğu da görülür. Cinsellik üzerine yürütülen seanslarda bunları açığa vuran söylemlerinin olduğu görülmektedir. Bu düşüncenin temelinde Kilise'ye karşı bir tutum söz konusudur. Freud'un fallusun üstünlüğü olarak tanımladığı bu gelenekçi anlayış Gerçeküstücülerini etkilemiştir. Çünkü Kilise için erkeğin görevi toplumun devamlılığını sağlamaya çalışmaktır. “Fallusun baskınlığı, çocuk ve yetişkin cinselliğinin evriminin, -fallus denilen- bu imgesel penisin insanların dünyasında bulunuşuna

⁴⁰ Sigmund Freud, *Düşlerin Yorumu I*, Çev: Dr. Emre Kapkın, Payel, İstanbul, Temmuz 2015, s. 63.

⁴¹ David Hopkins, *Dada ve Gerçeküstücülük*, Çev: Suat Kemal Angı, Dost Yayınevi, Ankara, Kasım 2006, s. 142.

⁴² Hopkins, a.g.e., s. 142.

⁴³ Hopkins, a.g.e., s. 143.

ya da yokluğuna göre düzenlediği anlamına gelir.”⁴⁴ Hopkins bu durumu Oedipus Kompleksi ile de ilişkilendirir. Ona göre erkek fetişistin bir nesneye ya da bütünü yerine bir beden parçasına düşkünlüğünün sebebi özel bir andan kaynaklanmaktadır. “Bu an” der Hopkins, “erkek çocuğun, annenin aşikâr ‘iğdiş edilmesi’ni gösteren fallusu olmaması durumunu bilinçsizce reddettiği andır. Fetiş, böylece, annenin kayıp fallusu yerine geçer ve kadının cinsel organının görünüşünün akla getirdiği iğdiş edilmeyi sembolik olarak hafifletir.”⁴⁵ Bu sayede başka fetiş nesnelere çoğaltılmış olur ve yer değiştirir. Bu yüzden ne kadar çok fetiş nesnesi ileri sürülürse, o kadar çok korkunun geriye itildiği görülür.

Freud’un rüya, cinsellik ve şiddetin insan benini ortaya çıkartmasına dönük düşüncelerden etkilenen Gerçeküstücüler, mizahın da yine bilinçaltını ortaya çıkartan bir yeti olduğu üzerinde hemfikirler. Gülünç olana bir şekilde çirkin, birbirine zıt olanın bir arada söylenmesi ve kısalığı gibi tanımları yakıştıran Freud’un *Espriler ve Bilinçdışı ile İlişkileri* adlı eseri onun bu konudaki en önemli eseri olarak karşımıza çıkar. Gerçeküstücülerin humour’u onların sanat yönünü belirledikleri bir eğilim olarak gerçeği bulmadaki yöntemleri olmuş, Freud da buna katkıda bulunmuştur.

Freud *Espriler ve Bilinçdışı ile İlişkileri ve Düşlerin Yorumu* adlı eserinde uyguladığı bir yöntemden bahseder. Bu eserde “...görünür ve sıklıkla yabansı düş içeriğinin, düşün türediği gizli ama son derece ussal düş düşünceleri ile karşılaştığını gösterme olanağı buldum ve gizli düş düşüncelerinden düşü oluşturulan süreçlerle bu dönüşümlere karışan ruhsal güçlerin araştırmasına girdim.”⁴⁶ der. Bu yöntemin aynısını espriler için de denediğini aktaran Freud’a göre gülünç olan ‘şaşırtma ve aydınlatma’ gücüne sahip olandır. Ayrıca, esprilerin; kısa, yoğunlaşmış, yerine geçebilen, karışıklık ilkesine sahip, benzerliği bulunan, çok anlamlılığa sahip, değişmeceli ve eğretilmeli bir anlatımı olan, düşündürten, yıkan gibi bir dizi özelliklerinin olduğunu söylemiştir.

Freud, insanın iç yaşamının keşfini daha da derinlere taşımıştır. O, bireyin içinde gizil olarak kalanı ve ötelenmişleri ortaya çıkarır.

⁴⁴ J. -D. Nasio, *Psikanalizin Yedi Temel Kavramı*, Çev: Murat Erşen-Özge Erşen, İmge Kitapevi, Ankara, Mayıs 2018, s. 60.

⁴⁵ David Hopkins, *Dada ve Gerçeküstücülük*, Çev: Suat Kemal Angı, Dost Yayınevi, Ankara, Kasım 2006, s. 167.

⁴⁶ Sigmund Freud, *Espriler ve Bilinçdışı ile İlişkileri*, Çev: Dr. Emre Kapkın, Payel Yayınları, İstanbul, Aralık 2016, s. 60.

“Ben’in kökleri derindedir, çünkü onun ardında tam anlamıyla ruhsal ve bilinçdışının alanında bulunan Öteki vardır. La Revolution Surrealiste’teki, “Doktor Olmayanlar Tarafından İnceleme Sorunu” adlı makale Ben ve Öteki’nin ayrılıklarını ortaya çıkarır. Öteki’nde çatışma yoktur: Çelişkiler, karşıtlar, yan yana olmalarına karşın birbirleriyle karışmazlar. Uzlaşmalar, çoğunlukla arabulucu olurlar. Oysa “Ben... Birlik, biresim eğilimiyle dikkat çeker: Bu özellik “Öteki’nde yoktur. Öteki tutarsızdır, bölük pörçüktür ve her isteği, diğerleriyle, uyuşmayı gözetmeden kendi amacını güder.” Demek ki gerçeküstücü sanatın önceden kestirilemeyen belirgin imge şoklarının kaynağında bu yatar.”⁴⁷

Ben’in iç ve dış dünyanın birbirlerine en yakın oldukları yerde durduğu görülür. Duyularla algılanan maddi nesne dışında, imgeler insanın ruhsal durumunun birer yansıması olarak görülecektir. Eğitim veya toplumsal baskılar insanın içgüdülerini bastırır. Bunun için insanda baskı altında kalan şeyler simge veya imgelerle görünür olmaya çalışır.

“İnsanda en ilkel kalabilmiş olan “Öteki”nde atalardan kalan kategoriler bulunur. Freud’a göre bizim bugün duyduğumuz Ben, aslında daha geniş hatta evrensel bir duygunun geliştirilememiş bir bölümüdür ve “Ben’le çevre arasındaki daha sıkı ilişkiye uygundur”.⁴⁸

Gerçeküstüçülere göre bir ben veya öteki üzerine düşünmek aldatmacadan ibarettir. Antonin Artaud, bunu “Ben’in Ben’le sürdürdüğü safsatadan kurtulabilmek.” olarak haykıracaktır. “Nerval’in bir resminin kenarında bulunan, kendi elinden çıkma bir not, yıllar sonra hemen hiçbir değişime uğramaksızın Rimbaud’ya bir özdeşleme olarak hizmet edecektir. Şöyle yazmıştır Nerval: “Ben başkasıyım.”; ve Rimbaud: “Ben, bir başkasıdır.”⁴⁹. Gerçeği yeniden anlama ve yorumlama çabası olarak da görülebilecek bu sözler onların başka evrene yönelme arzularının göstergesi olacaktır.

Psikanaliz, nevrotik veya ruhsal çatışma denen iki kavramı açıklamaya çalışır. Hayatı boyunca sosyal hayatın içinde olan birey, diğer insanlarla ilişki içerisindeyken ahlakın ve

⁴⁷ David Hopkins, Dada ve Gerçeküstüçülük, Çev: Suat Kemal Angı, Dost Yayınevi, Ankara, Kasım 2006, ss. 94-95.

⁴⁸ Hopkins, a.g.e., s. 97.

⁴⁹ Octavio Paz, “Gerçeküstüçülük”, Çev: Ahmet Cemal, Gergedan Dergisi Gerçeküstüçülük Özel Sayısı, Kült Yayınları, Ağustos 1987, s. 270.

hukukun boyunduruğu altındadır. Bu otokontrol mekanizmaları insanın her istediğini yerine getirmesine engel olacaktır. Özellikle bilgi ile kuşatılmış olan birey, duygularının- içgüdülerinin-hazlarının... özgürlüğüyle hareket edemeyecektir.

Freud, şiir ve rüya arasında bir bağ olduğuna dair yorumlarda bulunmuştur. Ona göre, şairler, bütün bir insanlık tarihini sarsan şeylere karşı daima açık olmuş, insanoğlunun deneyimleyemediği birçok duygu anını özgürce dile getirmişlerdir. Rüya da şairlerin olduğu gibi diğer tüm insanların ortak özgürlük alanı olarak karşımıza çıkacaktır. Freud, rüyaları örtülü bir mesaj olarak görür. Bunun için “Rüyanın anlaşılması için gerekli olan anlama çabası sanat yapısı için de gereklidir.”⁵⁰

Freud’a göre rüya oluşumu şöyledir.

- a) Anıların baskılanması
- b) Rüya görülmeden bir veya birkaç gün öncesinde bu anıların birikmesi
- c) Gündelik hayatta karşılaşılan şeylerin bir image halinde ‘önbilinç’te tutulması
- d) Bilinçdışı egonun bu birikimleri enerjiye dönüştürmesi
- e) Rüya nesnelere bilinç haliyle ortaya çıkması

Hande Koçak, Sartre’dan hareketle Gerçeküstücülüğün rüya ve gerçeğe bakışının yorumunu yapar. “Sürrealizme genel olarak karşıtlıkları ortadan kaldırmak yerine, karşıtlıkları sınırsızlaştırmak düşüncesine yatkın olduğu eleştirisini getirir. Baugh’un bu eleştirisi üzerinden, örnek olarak Sürrealizmin temel iki kavramı olan “gerçek” ve “düş”ü bu formül bağlamında birer karşıtlık olarak ele almak aşağıdaki sonuçları verecektir: “rüya”, “gerçek”in zıttı değildir, “rüya”, “rüya” yokluğunun zıttıdır; “gerçek”, “rüya”nın zıttı değildir, “gerçek”, “gerçek” yokluğunun zıttıdır.”⁵¹ Freud’un öğretilerinin Gerçeküstücülük için çığır açıcı olduğu görülmektedir. Sanatçının bilinç ve bilinçaltının sağaltımı Freudyan yöntemlerle nasıl okunuyorsa Gerçeküstücüler için de sanat eserinin oluşumu aynı şekilde açıklanır. Ürünün

⁵⁰ Oğuz Cebeci, Psikanalist Edebiyat Kuramı, Üçüncü Baskı, İthaki Yayınları, İstanbul, Ekim 2015, s. 292.

⁵¹ Hande Koçak, Sürrealist Bir Edebiyat Olanaklı mıdır? Kuramsal bir araştırma (Yüksek Lisans), İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2011, s. 30.

niteliksel vasıfları Freud'un izah ettiği nevrotik durumlarla benzeşir. Gerçeküstücüler de bu yöntemleri bizzat kendi sanat birikimlerinin birer aracı olarak kullanmışlardır.

1.2.3. Marx ve Devrim

Marx ve açtığı yol, Gerçeküstücülerin kurmak istedikleri yeni dünyayı besleyen kaynaklardan olmuştur. Ruhun isyan hareketi olarak tanımlanan Gerçeküstücülük, Dada'dan aldığı bir devrimi modern kültür ve burjuva oluşumlara karşı içinde büyütüştür. Bu devrim başta sanatsal özgürlüğü vaat ederken insana doğru yol alacağı bir kapı da aralamaya çalışmaktadır. Gerçeküstücüler, kapitalist üretkenlik ve tüccar kafalılıktan uzaklaşarak hakikati gösterecek bir devrim arzusu taşımaktadırlar.

İkinci Manifesto'da Breton, Gerçeküstücülüğün Hegelci-Marksist diyalektiğe dayandığını vurgular. Ayrıca tarihsel maddeciliğe bağlanış, yine bu manifestoda ilan edilir. Pierre Naville etkisiyle Gerçeküstücüler, Marksizme doğru yönelmişlerdir. Bu bağlamda komünizm ve Gerçeküstücülük arasındaki en yakın ilke devrimci kötümserlik olarak görülecektir.

“Bu kötümserlik elbette ki, olabileceklerin en kötüsünü boyun eğerek kabullenmek değildir. “Tarihin doğal seyrine” güvenilmediği, herhangi bir galibiyet güvencesi olmaksızın akıntıya karşı yüzmeye hazırlanıldığı anlamına gelir. Devrimciyi harekete geçiren, hızlı ve kesin bir zafere dönüp teknolojik inanç değil, canla başla ve sarsılmaz bir iradeyle mevcut düzenle mücadele edilmeksizin insan adına layık biçimde yaşanamayacağına dair derin bir kanıdır.”⁵²

Bu devrimcilik bilimsel kesinliği merkeze koymamıştır. Onun ruhunda geleceğe dönük bir açılım görmüşler, felaketten geri dönüş umudu taşıyan özelliğini oraya çıkarmak istemişlerdir. Gerçeküstücüler için mit, devrimle güçlendirilmelidir. Yani mit, “rasyonel olmayan üzerindeki dini etkiye, (ezoterik geleneklerle birlikte) dünyevi bir alternatif oluşturmasından kaynaklanır. Breton'un *Çılgın Aşk* kitabının, dostu Armand Hoog'a gönderdiği nüshasındaki imzalı sözleri –ki bunları kışkırtıcı ve putkırıcı bir imge olarak

⁵² Michael Löwy, Sabah Yıldızı & Gerçeküstücülük ve Marksizim, Çev: Aslıhan Aydın-U. Uraz Aydın, Versus Yayınları, İstanbul, Şubat 2009, s. 8.

okumak gerekir- de bu çerçevede yorumlanmalı: “Kiliseleri, hem de en güzel olanlarından başlayarak yıkmalı, taş üzerinde taş kalmayana dek. Ve işte o zaman, yaşasın yeni mit!”⁵³

Mit ve ütopyanın ayrılmaz hale geldiği Gerçeküstücülük, şiirsel bir mit evreni kurmaya çalışmaktadır. Şiiri, özgürlüğü ve aşkı merkeze alan bu ütopyik mit evreni sanatçının devrimidir.

“...hiçbir zaman tamamlanmamış ve her daim yeni mitolojik imgelerin ve simgelerin yaratımına açık, hareket halinde bir mittir. Her şeyden önce tinin bir faaliyeti olan gerçeküstücülük, kendini “son mit”, yeniden keşfedilecek bir Kutsal Kase veya şeyleşmiş bir “gerçeküstücülük” olarak donduramaz: daimi tamamlanmayı onun ölümsüzlük iksiridir.”⁵⁴

Marx, 1845 yılında yazmış olduğu *Feuerbach Üzerine Tezler* adlı eserinde tarihsel materyalizmin en temel ilkesini dile getirir: “Filozofların yaptığı şey dünyayı yorumlamaktır. Yapılması gereken şey ise onu değiştirmektir.” Marx’ın temel teorisinde, idealize edilen şey bir ütopya değildir. Onun anladığı şekilde gerçek toplum ve insana ulaşmak için insan ve toplum toptan ortadan kaldırılmalıdır. Kapitalizmin ürettiği kavramlarla birlikte sorunlar daha da artmış, mevcut toplum ortaya çıkmıştır. Bu anlamda Gerçeküstücüler Marksizmle burjuvanın yıkılması konusunda hemfikirdirler. Ancak tam olarak bir bütünlükten de bahsedilemeyecektir. Çünkü Gerçeküstücüler, hayal gücü ile dünyayı yeniden büyülemeye dönük bir devrim arzusu içinde olmuşlardır.

Hegel estetiği ve diyalektiği ise devrimin özelliğini verecek bir kavram olarak karşımıza çıkacaktır. Hegel diyalektiğine göre bireyin günlük hayattaki tecrübeleri bir eylem formu olarak ortaya çıkar. Böylece bireysel tinden başlayarak nesne tinine kadar uzanan bir süreçten bahsedilmiş olur. Bireysel özgürlüğün ortaya çıkmasını, insanın doğa, tarih ve toplum karşısında yücelmesini sağlayan düşünce geliştirir. Bu sayede tin’de kendini tanıyacak zıtlıklardan ve çelişkilerden büyüyen bir evren elde edilecektir. Tin, öncelikle bireysel bir amaç sonradan ise toplumsal bir araç olarak ortaya çıkacaktır. Breton, 1935 tarihli Prag

⁵³ Löwy, a.g.e., s. 17.

⁵⁴ Löwy, a.g.e., s. 19.

konuşmasında “Hegel, Estetik’inde, bugün şiir ve sanat düzeyinde en zor sorular olarak değerlendirilebilecek tüm sorunlara saldırmış ve eşsiz parlaklıkla birçoğunu çözmüştür [...]. Bugün de, sanatlardaki gerçeküstücü etkinliğin doğruluğu veya yanlışlığı konusunda yine Hegel’e başvurmak gerektiğini söylüyorum.”⁵⁵ demiştir.

“Sürrealistleri 27 Ocak 1925’te ortak imzalı bir deklarasyonla amaçlarını ilan ederler: “Bizim edebiyatla işimiz yoktur... Sürrealizm yeni bir ifade aracı değil, zihnin topyekunkurtuluşunun bir aracıdır. Biz devrim yapmaya kararlıyız.”⁵⁶

Totaliter Stalinist ideolojilere karşı yine Marx öğretisine yönelen Gerçeküstücüler liberter hafızaya da sahiptirler. Avangart anlayışla sürekli iktidarın yıkılması koşulunu arzularak, devrim ve ütopyaı gündemde tutmuşlardır. Ancak devrim entelektüel bir konuma sahip olmalıdır.

“Walter Benjamin, Gerçeküstücüleri ilgilendiren şeyin, dine ya da daha ötesine ve hatta uyuşturuculara başvurmaktan çok, maddesel varoluştan elde edilecek ‘din dışı aydınlanma’ olduğunu vurgulamıştır; bu bağlamda, Gerçeküstücü ilgilerin sıklıkla Marksizm’le bağdaştırılması gerektiğini aklımızdan hiç çıkarmamalıyız.”⁵⁷

André Breton, çelişkilerin ve karşıtlıkların birliği konusunda tarihsel maddeciliğin ona verdiği imkânları kullanma arzusundadır. Şairlerin ve filozofların aradığıysa gerçeküstü bilinmeyenin gerçek olduğuna ulaşma arzusudur. Şeylere doğru bir keşif vaat eden Gerçeküstücülük, diyalektik maddeciliğe kendini daha da yakınlaştıracaktır. Öncekilerin idealist felsefe uğruna yaptıkları için hazırlıklı bir karşı duruş olduğu vurgulanan Gerçeküstücülük, entelektüellik barındırır.

⁵⁵ Löwy, a.g.e., s. 25.

⁵⁶ Ali Artun, Sanat Manifestoları, İletişim Yayınları, İstanbul, 2011, s. 28.

⁵⁷ David Hopkins, Dada ve Gerçeküstücülük, Çev: Suat Kemal Angı, Dost Yayınevi, Ankara, Kasım 2006, s. 154.

“Hegel felsefesini, iki karşıt düzleme bölünmüş mutsuz bilincin bu aykırı durumunu göstermek için oluşturmuştu yalnızca. Bu bilinç çözümsüz bir biçimde kendi içinde kapalıydı, ama ‘aynı zamanda mutlak’ karşı umarsız bir aşkla dopdoluydu. İnsanlık tarihinde, sonunda mutluluk bireşimine ulaşması için insanlığın aşması gereken azap yollarını çizer Hegel.”⁵⁸

Marx ve Hegel bunu farklı şekilde yorumlamıştır. Gerçeğin yetersizliklerine karşı fantastiği, gizemli olanı öne çıkaran Gerçeküstücüler, kitleleri de uykularından uyandırmaları gerektiğini düşünmüşlerdir. Devrim sayesinde toplumlar kendi öz benliklerini yeniden kazanacaktır. Ama devrim için beklenmemelidir. Yaşamın dinamikleri takip edilmeli ve deneyimlerinden faydalanılmalıdır.

Breton için devrimin totaliter hale dönüşmemesi gerekir. Yani kendi tarihselliğini kazanmış bir devrim düşünülemez. Sürekli insan ve sürekli devrimle arayış içinde olan bir Gerçeküstücülükten bahsedilmelidir. Troçki’nin Stalin’den ayrılışında gördüğü şeyi olumlar. Onun için devrim sadece toplumsal sorunların çözümü değildir. Aynı zamanda düşünce ve düşüncenin kuramlaşmamasıdır.

“Gerçeküstücülük karmaşık bir öğretiler, öncüleri insanlığın değişkenliğini fazlasıyla hissetmişlerdir. Her türlü inançtan yoksun olarak yolundan çıkmış bir kuşağın ahlaksal buhranını gidermeye çalışırlar. Gerçek’in çeşitliliğinin bilincindedirler. Onun bir tek maddeci görünümü yararına tinsel ögesini ihmal etmek istemezler.”⁵⁹

Marksist kurama göre, özgürlüğün koşulu maddi ve manevi ayrımların ortadan kaldırılmasıdır. Alt-üst ilişkisinin giderilmesi, insan bencilliğinin artık son bulmasıdır. Bu sayede düşünsel ve ekonomik özgürlük elde edilecektir.

“Demek ki, insan özüne insanca ve insan için sahip çıkan insanın, toplumsal insan olarak kendi kendine dönmesi, yani insan insan, kesin dönüş, bilinçli ve

⁵⁸ Hopkins, a.g.e., s. 113.

⁵⁹ Hopkins, a.g.e., s. 116.

önceki gelişiminin tüm zenginliğini birlikte getiren. Bitmiş bir doğalcılık olarak bu komünizm gerçek komünizmdir, hümanizmayla buluşur.”⁶⁰

Breton, bu düşüncenin ötesinde ‘sevgi’yle örülmüş bir yeni dünya söyleminde bulunur. İnsanın kendi olabilmesi beraberinde tüm evrene bir huzur sağlayacaktır. Sevgi bu sayede özle yaşamın çatışmalarını bertaraf edecek ve onları çözümlenecektir.

Breton, 1938’de Troçki’yi Meksika’ya ziyarete gittiğinde onunla birlikte bir metin kaleme alacaktır. Bu metinde: “entelektüel yaratıcılık için, devrim, hem de en başından itibaren, anarşist bir bireysel özgürlük rejimi düzenlemek ve temin etmek zorundadır. Hiçbir otorite, hiçbir baskı, en küçük komut izi bile olmamalıdır bunda! Bu zeminde Marksistler anarşistlerle birlikte yürüyebilir.”⁶¹ denir.

Anarşist düşünceyi de kendi merkezine alan Gerçeküstücülük, devrimin önünde durabilecek gelenekçi tüm kurum ve kuruluşları düşmanı ilan etmiştir. Liberterliği de benimsemekten geri durmayan Breton aslında yukarıdaki diğer iki sol perspektifle tinin yüceliğini arzulamaktadır. Peki devrimlerin aracısı ve bunun şeylerle olan bağlantısı nasıl ele alınmalıdır? Modernizmin kalıntıları olan nesnelere ve Orta Çağ büyüünün devamı olan Romantizme doğru bir bakış getirilmelidir. Bunun için de kente, bu köhneleşmiş, unutulmuş ve modernizmle sadece fayda esaslı bir amaca hizmet etmiş eşyaya yönelmek gerekecektir.

Paris, Gerçeküstücüler için bir rüya kentidir. Nesnelere içinde kent, burjuvazinin yıkımına ve değersizleştirmelerine maruz kalmıştır. Aşkın merkezi olarak görülen Paris, Gerçeküstücüler için ayrı bir yere sahip olacaktır. Savaşın etkisiyle yorulmuş ve yıkılmış olan kentlerden biri olan Paris onlar için “bir keşif/vahiy kentiydi”⁶²

Kentin ümitsiz sokaklarına, fabrikalara ve atmosferik yerlerine geziler düzenleyen Gerçeküstücüler, Paris’in barındırdıklarını müthiş bir zenginlik olarak tanımlanmıştır.

⁶⁰ Hopkins, a.g.e., s. 117.

⁶¹ Michael Löwy, Sabah Yıldızı & Gerçeküstücülük ve Marksizim, Çev: Aslıhan Aydın-U. Uraz Aydın, Versus Yayınları, İstanbul, Şubat 2009, s. 26.

⁶² David Hopkins, Dada ve Gerçeküstücülük, Çev: Suat Kemal Angı, Dost Yayınevi, Ankara, Kasım 2006, s. 89.

Kentteki atmosferik yerler, Gerçeküstücüler için alternatif bir şehir görüntüsü verir. Kimi terk edilmiş yerler ve kent-soylunun turistler için bağışladığı yerler onlar için mucizevi bir kent görünümünü andırmıştır.

“Gerçeküstücülüğün ilk dönemine ait iki büyük roman, Breton’un Nadja’sı ve ilk kez 1924-5 arasında tefrika edilen Aragon’un Paris Peasant’ı (Paris Köylüsü), yazarlarını, Breton’un tabiriyle, bir ‘belirtiler ormanı’ni meydana getiren Paris kentinde –şifreli işaretlerin ve vahyin alametlerinin oluşturduğu bir ağ- başıboş dolaşırken betimler.”⁶³

Duplessis’e göre burada sanatçılar, kenti estetize etme işini üstlenmiş kişiler olarak değerlendirilir. Bunu, onların, Baudelaire’in ‘flâneur’ kavramının doğal mirasçıları olduğunu varsayarak söyler. Nedim Gürsel, *Paris Köylüsü* için “içinde yaşadığı kentin coğrafyasını tanımaya çalışan bireyin gerçekle düş, somutla soyut, durumla düşünce arasında yaptığı gezintilerin dökümüdür.”⁶⁴ yorumunu yapar. Yazarın eserinde giderek harikuladenin, düşün ve olağanüstünün peşinden sürüklendiğini aktarır.

Gerçeküstücüler kentin ruhunun kendi üzerlerinde etkin olmasına izin vermişlerdir. Onlar, bunu başlarda bilerek yapmış, sokakta gezinirken rastlantısal olanın ruhsal olarak üzerlerindeki etkisine izin vermişlerdir. ‘Nesnel şans’ olarak adlandırılan bu durum, nesne ve bireyin yeni yorumlanışını zenginleştiren önemli bir süreç olarak tanımlanmıştır. Walter Benjamin’e göre Gerçeküstücülerin kente bakışı, hiç şüphesiz bir kapitalizm eleştirisi olarak ele alınmalıdır. Michael Löwy, Benjamin’den şunları aktarır:

“bu nesnelerin en hayal edilene olan” Paris’in kendisi de “gerçeküstücü yüzünü sadece isyan tam olarak ortaya çıktığı” ölçüde devrimci deneyim kaynağıdır.”⁶⁵

Rastlantısal olanın mucizesi, sanatçı üzerinde büyük bir sağaltım sağlayacaktır. Modern hayatın öteledikleri artık yeni bir değer okumasıyla ele alınmalıdır. Çünkü varlığın ontolojik

⁶³ Hopkins, a.g.e., s. 90.

⁶⁴ Nedim Gürsel, “Paris Köylüsü Üzerine”, Gergedan Dergisi Gerçeküstücülük Özel Sayısı, Kült Yayınları, Ağustos 1987, s. 103.

⁶⁵ Michael Löwy, Sabah Yıldızı & Gerçeküstücülük ve Marksizim, Çev: Aslıhan Aydın-U. Uraz Aydın, Versus Yayınları, İstanbul, Şubat 2009, s. 39.

gerçeği yabana atılamaz. İnsan bilincinde bir yeri olan kent ve nesnenin anlamı üzerine düşünülmalıdır. Devrim de bu köhneleşmiş insanı canlandırmayı amaçlamaktadır. Çünkü insanın etrafındaki tüm şeyler mutlak gerçekliktir.

1.2.4. Gerçeküstücülükte Dil, Şiir ve Aşknlık

Serbest çağrışım tekniğinden esinlenerek ortaya çıkan otomatizm, Gerçeküstücülerin sanat metotlarının başında gelir. “Freud’un psikanalizmi, gizli isteklerin, anıların bilince çıkarılır çıkarılmaz iyileşmesi esasına dayanıyordu. Serbest bir araya geliş, rüyaların yorumlanması, dil sürçmeleri aslında başka bir gerçekliğe işaret etmekteydi.”⁶⁶

Gerçeküstücülükte dil, sanatçının bilinçaltındakileri özgürce ifade etmesidir. Rüya da bu özgürlüğün ifade edilebileceği bilgi alanıdır. İmge, mekanik çağın anlaşılması güç gibi görünen kıskaçlarından kurtarılmalıdır. Yukarıda değindiğimiz gibi şiir ve rüya aslında benzer bir imge alanı olarak değerlendirilebilir. İçinde yaşadığımız dünyanın saçmalıklarından kurtulabilmek için dilin devrimci, sarsıcı, mizahi, düş gücünü yeniden ortaya çıkarıcı, fantastik ve aşknlığı sağlayıcı gücü yeniden ortaya çıkarılmalıdır. Orta Çağ bitimiyle düzyazının, özellikle de romanın kışkırtıcı gücü karşısında imgeye en çok başvuran yazın türlerinden biri olan şiirin eski gücünü kazanması gerekmektedir. Breton ve arkadaşları miras aldıkları romantik imgelemin daha da ileriye götürülmesi için çalışacaklardır. Yazın tarihinin geldiği noktada Breton, şiirin karşısına dikilen bir roman popülerliğine meydan okurcasına Nadja’yı kaleme alacaktır.

“André Breton, Nadja’da, ince bir alayla, kitap yazma çabasına girişenlere her zaman imrendiğini söylerken, şiir yazmak gibi yaratıcı bir serüvene girişmek yerine, soğuk usun denetimi altında, başı sonu belli düzyazı yapıtları oluşturmanın kısır bir çaba olduğunu anıştırmak ister gibidir.”⁶⁷

Tahsin Yücel, geleneksel yazını Gerçeküstücü şiirin karşıtı yapan şeyin, varoluşsal bir etkinlik olmasına bağlar. Onlar için “yitirilmiş bir özgürlüğü kazanma” ve yaşama arzusuyla bir eylem ve etkinliktir şiir. Fakat şiiri düzyazıdan da ayırmayacaklardır. Gerçeküstücü şiir

⁶⁶ Müesser Yeniay, Öteki Bilinç Gerçeküstücülük ve İkinci Yeni, Şiirden Yayınları, İstanbul, 2013, s. 36.

⁶⁷ Tahsin Yücel, “Gerçeküstücülük ve Düzyazı”, Gergedan Dergisi Gerçeküstücülük Özel Sayısı, Kült Yayınları, Ağustos 1987, s. 78.

gibi düzyazı da zengin ve çarpıcı bir imgeye, düş ve düşleme gücüne, düş gücüyle nesnelere yeni anlamlar kazanmasını sağlama, açıklığa sahip olma, bitmemiş duygusu uyandırma ve kopuk/dağınık halde olmalıdır. Gerçeküstücülüğün birey ve toplumu kesin çizgilerle ayırmaması ile dünyayı ve bireyi değiştirme amacı sanatta yükselecek, bunun için de imgenin gücünden faydalanılacaktır.

Gerçeküstücülüğün gerçekle ilgili herhangi bir kuramı çıkış almadığını söyleyen Octavio Paz, onun özgürlük için bir öğreti olmadığını da ekler.

“Gerçeküstücülüğün asıl ilgilendiği, gerçeklikle yüz yüze çarpışmada insanoğlunun kendi yazgısını, kendi belirleme gücünü etkin kılmaktır. Gerçeküstücülük daha başından itibaren gerçekliğin şiirsel yoldan bilinmesiyle, bu gerçekliğin değişime uğratılması arasında bir ayırım gözetmez: bilmek, bilineni değişime uğratan bir eylemdir. Şiirsel etkinlik ise büyü bir süreçtir.”⁶⁸

Şiir ve aşkın benzer olduğunu söyleyen Breton şiiri şu şekilde tanımlayacaktır:

“Şiir de aşk gibi, yatakta yapılıır
Buruşuk çarşafı, her şeyin sabah ufkudur
Şiir ormanlara yazılır
.....
Şiirin sarılışı da bedenlerin sarılışı gibidir
İkisi de sürdükçe
Korurlar dünyanın uçurumuna düşmekten”⁶⁹

Aşk ve cinsellik gibi şiir de aşkın bir ruhla gerçeği arayan sanatçının elinde şekillenir. Şairin ruh dünyasındaki gerilimler ve ‘aşırı’ duyguların açığa çıkması onun hakikat arayışındaki en büyük yardımcısıdır. Şiir de cinsellik gibi bireyin kimlik sorunu yaşadığı anda devreye girecek, onun gerçek olduğunu duyumsamasına yardım edecektir. “...orgazmın

⁶⁸ Octavio Paz, “Gerçeküstücülük”, Çev: Ahmet Cemal, Gergedan Dergisi Gerçeküstücülük Özel Sayısı, Kült Yayınları, Ağustos 1987, s. 267.

⁶⁹ Paz, a.g.e., s. 278.

kişiliği doğrulayıcı bir unsur olarak kullanılması, daha ileri ego işlevlerinin yeterince kullanılmaması durumunda geçerlidir. Burada cinselliğin kişiliği desteklemek üzere kullanılması durumu söz konusudur.”⁷⁰

Gerçeküstücü metinlerde arzu, aşk ve erotizm iç içedir. Bu temel güdüler onların metinlerinin çağlayan kaynakları gibidir. Bu arzuyu, aşkı ve erotizmi körükleyen şey ise dışıl bir karakterdedir. Breton için hayatın ve hakikatin kaynağı aşk ve arzu olmuştur.

“Sanat, aşka çevrildiğinde hayatla birleşir. Çünkü “aşk, her insanı hayatla kaynaştıran yegâne düşüncedir. [...] bütün düşüncenin saklandığı ideal mevkidir [...] hakikatin bizi altüst eden keşfine dayanan tam bir bağlılıktır.”⁷¹

Aşk, kadın veya şiir yoluyla kendini sağaltan yazar Freud için “mutlak olarak kadın ya da erkek olarak nitelendirilmeme özelliği, onun her iki cinsin de ruh durumlarını anlamasına olanak vermekte, pasif bir tutum takınması ise, değişik deneyimlemelere kendisini kapatmaması, hem iç hem dış dünyanın uyarılarına açık olması anlamına gelmektedir. ...yazar, ‘baskılama bariyeri’ belirli ölçüde esneklik taşıyan ve bilinçaltının konuşmasına izin verecek cesareti olan kişidir.”⁷²

Şairin rolü, düşünceyi dış dünyada görünür kılmaktır. Bu da şairin (ya da sanatçının) sözcükleri kullanması aracılığı ile gerçekleşir. Sözcükler eyleme dönüştürülerek yeniden bir dünya yaratımına girilir. Sözcükler sayesinde temsil edilenler şeyleşir veya gerçek anlamını kazanırlar. Bunun için Gerçeküstücüler, dili ve kullanım yollarını değiştirmeyi amaçlamıştır.

“Surrealistler antik toplum ve kurumlarıyla; ahlakı, estetiği ve pozitivizmiyle olan ayrılıklarını ilan ederler. Amaçları bilinçle bilinçaltının bir birleşmesinde tam bir insan ortaya çıkarmaktır. Düşler, delilik, mucizeler ve zihnin halüsinasyon halleri gibi çeşitli tecrübeler yoluyla bilinçaltını işletmek için

⁷⁰ Oğuz Cebeci, Psikanalist Edebiyat Kuramı, Üçüncü Baskı, İthaki Yayınları, İstanbul, Ekim 2015, s. 108.

⁷¹ Ali Artun, Sanat Manifestoları, İletişim Yayınları, İstanbul, 2011, s. 41.

⁷² Oğuz Cebeci, Psikanalist Edebiyat Kuramı, Üçüncü Baskı, İthaki Yayınları, İstanbul, Ekim 2015, s. 121.

sistematik ve bilimsel metotlar kullanırlar. Şiir bu içteğine yönelik araştırmanın aracına dönüşür.”⁷³

Sözcükler sezgi yoluyla kavranmalıdır. Dünya üzerindeki şeylerin ve kendilerindekilerinin sezgisi olarak sözcükler, bir imge ile ortaya çıkmalıdır. Rasyonel ve ilmi metotlara karşı sezginin gücüne inanılır.

“Breton’un söylediği gibi “dili hakiki tabiatına tevdi etmek” gereklidir. Bu sebeple “bilinçaltının yönlendirmeleri altında irticali yaratımın mekaniklerini keşfetmeli ve otomatizme (istenç dışı yazım) başvurulmalıdır. Bir başka şekilde ifade etmek gerekirse “edebi uygulamalara karşı bir yazma biçimiyle başlamalı ve kaybedilmiş cennet olan kelimeleri yeniden tesis için yeni bir estetik tanımlamalılardır.”⁷⁴

Şairin evrenin sınırlarını aramaya çalışan biri olarak tanımlanması metafizik anlam dünyası ile ilgilidir. Breton için metafizik, mistisizm değildir. Çünkü “Mistisizm hakikate ulaşmayı amaçlarken, Gerçeküstücülük hakikati sanatsal yöntemlerle ortaya koymayı, onu deşifre etmeyi amaçlar.”⁷⁵

Batı metafiziği Foucault, Baudrillard, Lyotard, Derida, Lacan ve Deleuze gibi düşünürlerin yeni yorumlamalarıyla yeniden sorgulanmıştır. İnsani evren, iyi-kötü, doğru-yanlış, akıl ve bilgi gibi kavramlar yeniden kendi anlam dünyalarını oluşturmaya başlamıştır. Bu düşünürlerin açtığı yapısalcılık veya post-yapısalcılık dil ve kültür alanında şekillenmiştir. Gerçeküstücülük de bir dil devrimi ve dil üzerine kurulu bir akım olarak ele alınmalıdır. Breton’un aktardığı gibi “bugün herkes bilmelidir ki, sürrealizm dil ile ilgili kapsamlı çalışmalardan doğmuş” bir akımdır.

“Gerçeküstücü deney dış gerçekliği alt etmeyi öncelikle dil ile başarmaya çalışmıştır. Bu sosyal eylem sorunu, bir “insan ifadesi” sorunudur. Dil

⁷³ Adonis, Sûfizm ve Sürrealizm, Çev: Nurullah Koltaş, İnsan Yayınları, İstanbul, 2013, s. 23.

⁷⁴ Adonis, a.g.e., s. 95.

⁷⁵ Müesser Yeniay, Öteki Bilinç Gerçeküstücülük ve İkinci Yeni, Şiirden Yayınları, İstanbul, 2013, s.

gerçekliği kurarken; gerçekliği değiştirme gúcüne de sahiptir. Dolayısıyla Gerçeküstücülüğün neden bir dil sorunu olduğu böylelikle anlaşılabilir.”⁷⁶

Gerçeküstücü dilde kelimelerin faydasının anlam dolduğu görülür. Yalnız bu anlam amaçlı ve kasıtlı bir anlam değildir. Oyun ile devrimsel ruhunu taşıyan ve yeni yaratımlara sebep olabilecek bir anlam arzular o. Özgürleştirici bir misyon edinmiştir kendine. Tanrı yerine insanı, cennet ve cehennem yerine dünyayı kendi öz merkezine koyan Gerçeküstücüler, imgeyi de bunlardan sıyrılmak ve yerine koymaya çalıştıkları kavramlar için kullanır.

“(Ahmet) Oktay, H. Marcuse’dan alıntılararak imgelemin özgürleştirici niteliği üzerinde durur. “İmgelemin gerçeklik ilkesi tarafından özgürlük ve mutluluk üzerine konulan sınırlamaları kabul etmeyişinde, hayalin eleştirici fonksiyonu gizlidir.”⁷⁷

Dilin işlevselliği ile ona yeni bir form kazandırmak Gerçeküstücüler için düzenli ve planlanmış bir eylem değildir. Çünkü otomatik yazın bilinci sözcüklerin hesapsız şekilde metne dökülmesini sağlar. Sanatçı da dilin sınırlarını ve onun insan üzerindeki aşkınlığını sağlayan bir üretim içerisinde olacaktır. O bu sayede sanatını icra ederken gerçeği de elde edecektir. Ayrıştırılan şeylerin birliğini elde edecek, imkânsızı başaracak ve yaşanabilir bir hayatın kapılarını aralayacaktır.

1.2.5. Birey ve Bedenler

Kente yeniden bakmayı amaçlayan Gerçeküstücüler birey olarak cinsiyet kavramı üzerine de yoğunlaşmışlardır. Geleneksel algılamaların ve dayatmaların ötesinde kadın ve erkeğe özel bir alan açmışlardır. Savaş aracı olarak görülen erkek bedeninin özgürlüğu üzerine de düşünen Gerçeküstücüler, savaşın yıkıntıları arasında kalmış erkek doğasına da özel bir alan ayırmışlardır. “Gerçeküstücüler, çatışma sırasında bedene (erkek) uygulanan şiddetin inatçı hatırlatıcılarına rağmen savaştan sonra ulusal güveni yeniden tesis etmek amacıyla Fransız hükümetinin çabalarına karşı çıkarken, incinmiş ya da yaralanmış bedenlerin

⁷⁶ Yeniay, a.g.e., s. 39.

⁷⁷ Yeniay, a.g.e., s. 32

imgelerini ürettiler.”⁷⁸ Bununla birlikte kadın bedenine olan yaklaşımları başka şekildeydi. Onu olabildiğince yükseltmeye çalışan Gerçeküstücüler heteroseksüel bir yaklaşım da geliştirdiler. Bedenleri parçalayarak ondaki derinliği gözler önüne sermeye çalışan sanatçılar özellikle kolaj, montaj gibi teknikleri eserlerinde kullandılar. Aşkın bir nesnesi olarak kadını yücelten Gerçeküstücülük, kadını kendi gerçekliğini kuran bir bütünleyici olarak ele almıştır. Kadını ‘esin meleği’ olarak görüp onu neredeyse tüm eserlerinde kullanmışlardır. Hakiki an olarak tanımlanan aşk anı, insanın baskıları kırma anı olarak tanımlanacaktır.

“Aşkta erke ve kadın, bireysel benliklerden çıkıp ayrı olduklarından daha çok birlikte olmalarını ifade ettiğine inandıkları bir birlik biçiminde yekvücut olurlar. Birlik içinde gerçek ve mutlaklırlar, mevcutturlar ve aşk’ındırlar. Bir, öteki’ne dönüşür. Erkek/kadın öteki içinde öteki şeklinde ve ötekinin bir parçası olarak aşikâr olur.”⁷⁹

Gerçeküstücüler, aşkın varlığı aşarak cinnet, rüya ve yazmada ölçülemeyecek bir tat bıraktığı görüşünü savunurlar. Aşkla kişi kendini özgürleştirecek ve benliğinin sınırlarını keşfedecektir. Bunun için arzunun özgürlüğü hedeflenmelidir. Bu doğrultuda ‘sex sohbetleri’ toplantısı yapan Gerçeküstücüler, deneyimlemeleriyle özgürlüğün sınırlarını zorlamak isteyeceklerdir. Toplumsal ve dini olarak kadına ve erkeğe yüklenen görevi kabul etmeyerek kendi sınırlarını zorlayacaklardır.

Onlara göre aşk, dinamik bir ilkedir. Devamlılık arz eder. Hayallerin perdesini aralayarak arzu nesnesi olan kadından veya erkekten öteye kendilerini keşfetmeyi arzularlar. Gerçeküstücüler için kadın narin bir varlıktır. Onlara göre erotizm bir felsefe olacaktır. Söylemlerinde kadını bu konuma oturtan Gerçeküstücülerin arasında çok sayıda kadın olmadığı da bir gerçektir. Kimi düşünürlere göre Gerçeküstücülük eril bir fantezi ürünüdür ve erkek hegemonyaya sahip bir yaklaşımdır.

“Tutku kişinin kendi üzerine çıkmasına müsaade eder ve erkeği gündelik hayatın banallığından kurtaran kadını; çünkü kadın kevnî hayatta iştirakin

⁷⁸ David Hopkins, Dada ve Gerçeküstücülük, Çev: Suat Kemal Angı, Dost Yayınevi, Ankara, Kasım 2006, s. 161.

⁷⁹ Adonis, Sûfizm ve Sürrealizm, Çev: Nurullah Koltaş, İnsan Yayınları, İstanbul, 2013, s. 13.

gizemini vücuda getirir. Kadın sanki yaratılmamış gibi nesnel olmayan bir erkeğe ulaşmak için Sürrealizmin tutkusunun farkına varır. Kadın ayrıca tam bir özgürlüğü somutlaştırır.”⁸⁰

Gerçeküstücülükte erkeksi ve homofobik eğilimler de görülmektedir. Özellikle Breton’un erkek egemen bir zihniyete sahip olduğu görülmektedir. Akımın sanatçılarının ürettikleri de erkek egemen bir hafızanın ortaya çıkmasına sebep olmuştur.

“Gerçeküstücüler ‘Cinsellik Üzerine Araştırmalar’ında kendilerini (heteroseksüel) oğlancılığın savunucuları olarak ilan ettiler; oğlancılığı arzuyu belli bir neden olmadan doyururken, özellikle Kilise’nin dölleyici bir görev olarak anladığı seks düşüncesini sembolik olarak hor gören bir eylem gibi gördüler. Aynı zamanda, bu dönemde Fransa’nın aklına doğum oranının düşüklüğünü takmış olması ve üremenin aslında bir vatanseverlik gibi düşünülmesi anlamlıdır.”⁸¹

Gerçeküstücüler, bir cinsiyete bağlanmayı da reddetmiş ve bunu ortaya koyan eserler vermişlerdir. Cinsiyetçiliğin tarih boyunca insan üzerindeki etkisi üzerine yoğunlaşan sanatçılar özellikle resim, sinema ve heykel gibi sanatlarda düşüncelerini yansıtmışlardır.

Gerçeküstücüler için erotizmi algılayışlarında Fransız düşünür Sade’nin de etkin olduğu unutulmamalıdır. Bedenin özgürlüğü ve ontolojik sınırlılığını reddeden görüşleriyle bedene dair yeni anlayışlar peşinde oldukları gözlemlenmiştir.

1.3. Türk Edebiyatında Gerçeküstücülük Değerlendirmeleri

Gerçeküstücülük; yaptıkları, ortaya koyduğu sanat ürünleri, hakkındaki önyargılar ve birçok tartışmayla 20. yüzyılın en çok ses getiren akımlarından biri olmuştur. André Breton öncülüğündeki bu akım, insanın kendini yeniden keşfetmesi gerektiğini dile getirmiş, bunun için de çeşitli sanatsal yöntemler geliştirmiştir. İnsanın, zihnin engellerinden kurtulması ve

⁸⁰ Adonis, a.g.e., s. 85.

⁸¹ David Hopkins, Dada ve Gerçeküstücülük, Çev: Suat Kemal Angı, Dost Yayınevi, Ankara, Kasım 2006, s. 165.

toplumsal tüm baskıların ortadan kaldırması için devrimci bir duruş sergileyen bu akımın geniş bir ufuk dünyası olduğu görülmektedir.

Gerçeküstücülüğün amacı son döneme kadar dünyanın ötelediği bazı şeyleri yeniden insan doğasının gerekliliğine döndürmektir. Aklın mutlak güç olması ve akıldışı olarak adlandırılanların insan dünyasına yabancı hale gelmesi kabul edilebilecek bir şey değildir onlar için. Bu açıdan ruhsal olanın en iyi şekilde açığa çıkması için sanatın gücünden faydalanılmalıdır.

“Bataille tıpkı André Breton ve diğer sürrealistler gibi, yüzyılın ilk yarısında akla dayalı bilgiyi, ancak akıl dışını bastırarak ya da kontrol altına alarak sunan batı metafiziğine karşı çıkar... “aşırı” diyerek analitik akıl yürütmeyle bir anlamda kavranılamayacak, erotizm, gülme, suç, şiddet, edebiyat, sanat ve hatta ölüm gibi tüketilemeyen ve bu anlamda da düşünceden kovulan deneyimlere gönderme yapar.”⁸²

Yukarıdan hareketle Gerçeküstücülük metafizik bir problemin çözümü için uğraş veren bir anlayış olarak değerlendirilebilir. Batı rasyonalitesinin metafizik eksikliğini kurma iddiasındaki bu akımın yine rasyonalist bir metafizik anlayışı geliştirdiği ise unutulmamalıdır. Çünkü Gerçeküstücü metafizik, dünyevî paradigmalara üzerine kurulmuş, tanrı tasavvurunu da reddeden bir anlayış belirlemiştir kendine.

Gerçeküstücülük, ortaya çıktığı günden bu yana Türk aydını için de ilgi çekici bir düşünce evreni olmuştur. Özellikle Milli Edebiyat’tan sonra ‘gerçek’ yeniden yorumlanmıştır. Daha önceki dönemlerin gerçekçi paradigması, o faydacı ve ideolojik kaygısını yavaş yavaş yerini yeni bir gerçekliğe bırakır. Sanatçılarımızın da Gerçeküstücülük gibi yeni sanat akımlarının etkilerinde kaldığı görülür. Belli bir kesim tarafından her imgesel anlatım ve gerçeküstü örnekler Gerçeküstücülüğün örnekleri kabul edilse de başka bir kesim ise bunun aksini dile getirmiştir. Bunların bir kısmını aşağıdaki gibi sıralayabiliriz.

Geleneksel sanatımızda mistik evren kendi gerçekliğini devam ettirir ve farklı formlarda görünür. Ancak bir dönem tüm dünyada olduğu gibi rasyonalist ve pozitivist akıl, Türk düşüncesinde de farklı bir akıl ortaya koyar. Bununla birlikte geleneksel olan kendi öz

⁸² Mehmet Şiray, Edebiyat ve Felsefe: Antonin Artaud ve George Bataille’da Başkaldırının Temsili, Felsefelogos Dergisi 39, 2010/2, ss. 25-26.

doğasını devam ettirmeye çalışır. 1950'lere gelindiğindeyse sanatımız için geleneğin farklı şekillerde işlenmeye başladığı görülecektir. Bu açıdan metafizik bağlamda Gerçeküstücülüğün Türk edebiyatı için bir anlam ifade ettiğini söylemek pek de mümkün görünmemektedir. Çünkü “(y)apısında Tasavvuf gibi büyük bir düşünce yapısı barındıran bir geleneğin, bu çabayı alımlamada neden yetersiz kaldığı anlaşılabilir. Öte gerçeği araştıran Tasavvuf ile Gerçeküstücülük yazınımızda sıklıkla karıştırılmakta, bu da kavram karmaşasına neden olmaktadır. Türk şiiri Tasavvuf'tan yeni kopmuş, Batı şiiri ise Tasavvuf'la benzer denilebilecek düşünce yapısını paylaşan Gerçeküstücülüğe girişmiştir. Burada ayrıca bir anakronizm söz konusudur. Gerçeküstücülüğün Tasavvuf'tan ayrıldığı nokta ise onun hem “bilimsel” hem de “maddesel” oluşudur.”⁸³ Ayrıca yazınımızın geleneksel kodlarını bir anda terk etmesinin imkânsızlığı da göz önünde tutulmalıdır.

Türk sanatçıları için Gerçeküstücülük önemli bir ifade özgürlüğü alanı olarak görülmelidir. Çünkü bir önceki maddede söylediğimiz geleneksel baskınlığın ve türevlerinin sarsılması için cesaretlendirici bir düşünce olmuştur. Özellikle tezimizde ele aldığımız isimlerin sol sanat vurgusu ve sol siyasi hareketin temsilcileri olmaları onların Gerçeküstücülüğe yaklaşımlarını da etkilemiştir. Bu sanatçıların “...çeşitli evrelerinde sol ve köktenci solla kurduğu yakın ilişkiler yerleşik olanla doymadığını açıkça gösterir. Bunu da doğal karşılamak gerekir. Çünkü imgeyi aşan/aşkınlılaştırıcı bir tavır geliştiren bu anlayış, elbette, imgenin kaldırıldığı gerçekliği tümenden değiştirmek yanlısı olacaktır. Bu da onun, yani gerçeküstücülüğün ürettiği imgeye uygun bir toplumsal, bütüncül gerçeklik düzlemi ve dizgesi oluşturmak istemesi demektir.”⁸⁴ Sosyalist esinlenme ise tam olarak kavranamamıştır. Bu durumu, Cemal Süreya, Gergedan dergisindeki yazısında şöyle değerlendirir: “Türk şairi gerçeküstücülüğün Stalin-Troçki çatışmasında Troçki'nin yenik düşmesiyle gözden düştüğü gerçeğini anlayamadı. 1940 kuşağı da denen şairlerin hayat dramlarının yarattığı baskı Türk yazarında ve okurunda gerçeküstücülüğü burjuvaziyle, kapitalizmle, gericilikle, yalnız onlarla bir tutma duygusu yaratmıştır.”

⁸³ Müesser Yeniay, Öteki Bilinç Gerçeküstücülük ve İkinci Yeni, Bilkent Üniversitesi Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2013, s. 6.

⁸⁴ Hasan Bülent Kahraman, Gerçeküstücülük Anlayışına Modernizm-Postmodernizm İlişkisi Açısından Bir Bakış, Varlık 1048, Ocak 1995, s. 3.

Türk öykücüleri için Gerçeküstücülük anlamsal dünyası bütün yönleriyle değerlendirilmiş bir akım olarak görülmemektedir. Gerçeküstücü anlayışın şeklen denendiği ve eserlerde tüm öğelerin bir bileşenle ortaya çıkmadığı görülmüştür.

“Memet Fuat, Lav’ın gerçeküstücü yanını serbest veynin bir kolu olarak da değerlendirir.”⁸⁵ Şiir için söylenen bu tespit, diğer edebi türlerin de yorumlanmasını sağlayacaktır. Çünkü otomatizmle üretilen Gerçeküstücü sanat, Türk aydını için deneyimleme ve bilinçsizlikle değil, edebiyatımızda, şeklen ve aktarımla ortaya çıkmıştır. Cemal Süreya’nın aktarımlarıyla bizdeki gerçeküstücü etki ussaldır. Ayrıca Mehmet H. Doğan Türk şiiri için Varlık dergisinde: “Türk şiirinde kesinlikle gerçeküstücü bir akımdan, dönemden ya da gerçeküstücü bir şairden değil, olsa olsa gerçeküstücü esinlemelerden söz edilebileceğini en başta söylemek istiyorum.”⁸⁶ der. Ardından Ahmet Oktay’dan şu alıntıyı yapar: “Türkiye Birinci Dünya Savaşı’nın etkilerini ve sonrasındaki gelişmeleri farklı ekonomik / politik / ideolojik düzeylerde yaşamış ve algılamıştır. Genel eğilim, bir türlü kurulamamış bulunan burjuva toplumunun yerleştirilmesi idi. Bu bakımdan, simgesel konuşma biçimini seçerek söylersem, ölümü değil yaşamı, yadsıma’yı değil olumlama’yı arıyordu Türk sanatı. Gerçeküstücülüğün amaçları, Türkiye’de henüz kurulamamış olanın yıkımına yönelik olduğu için, kesin biçimde negatif’ti.”⁸⁷

Gerçeküstücü sanatın en önemli özelliği ürünlerini rastlantısal olarak ele almasıdır. Ayrıca, Oktay Rifat’a göre Gerçeküstücüler, düşün özdevinimsel etkisindeydiler. Onların özellikle düşe ve uyanıkken görülen düşe önem verdiklerini de aktarır. Yine Rifat, bu tespitlerden sonra otomatik yazınla ilgili şu soruyu sorar: “Şöyle bir şey gelebilir akla: Mademki yazdığımız yazının başını aklımızda tutamıyoruz, arkadan gelecek sözlerin başla uyuşması bir rastlantı olamaz mı? Elimizin yazdığı tümceleri her türlü baskıdan kurtulmuş düşüncenin yazdırdığına nasıl inanalım?” Tüm Gerçeküstücü otomatizme yöneltilen bu soru Türk öykücülerinin Gerçeküstücü etkileri açısından da sorulabilir. Sorulan sorunun da cevabı burada aranmalıdır. Bununla birlikte sanatçılarımız için otomatizm önemli bir sanatsal teknik olarak değerlendirilmelidir. İmge gücünü arttırıcı etkisi ve yenilik açısından sanata sunduğu

⁸⁵ Cemal Süreya, Gerçeküstücülük ve Türk Edebiyatı, Gergedan Dergisi Gerçeküstücülük Özel Sayısı, Kült Yayınları, Ağustos 1987, s. 304.

⁸⁶ Mehmet H. Doğan, Gerçeküstücülük ve Türk Şiiri, Varlık 1048, Ocak 1995, s. 13.

⁸⁷ Doğan, a.g.e., s. 14.

zenginlik, sanatçılarımızın birikimlerine katkıda bulunmuştur. Çünkü 1950 kuşağı öykücülerinin kendi dönemlerinde Gerçeküstücü sanatçıların eserlerini okudukları ve bu anlamda onlardan etkilendikleri sanatçılarımız tarafından dile getirilmiştir.

Mizah kültürümüzün etkisiyle kara mizahi örneklerin otomatik yazına göre zemini olan bir öge olduğu söylenebilir. Özellikle sanatçılarımızın toplumsal gerçekçi anlayışları çoğu yerde kara mizah anlamında iyi örneklerin ortaya çıkmasını sağlamıştır. Harikulade ise rastlantı, düş-gerçek birlikteliği, kolajlar, gotik öğeler, mistik ve büyüsel etkilerle şekillenmiştir. Türk öykücülüğü için 1950 kuşağının bu anlamda büyük bir etkisi olduğu görülmüştür. Sanatçılarımız daha önceki gerçeklik anlayışını farklı şekilde yorumlayarak harikulade bağlamında önemli örnekler imza atmışlardır. Kara mizah, harikulade ve düş öğelerinde psikanalitik etkinin de olduğu görülmüştür. Bilinçaltının sağaltımı ve düş ile olan etkisi sanatçılarımız için önemli bir malzeme olmuştur. Ne var ki bu öğeler bir esinlenme malzemesi olarak değerlendirilmiştir.

Bilinçaltının sağaltılması Gerçeküstücülüğün asıl amacıdır. Cinsellik, haz, aşk, paranoya, delilik ve sanrı kavramlarını ele alış biçimleri Freud'un rasyonalist ve psikolojik açıklamalarıyla şekillenmiştir. Aynı zamanda Gerçeküstücülük nesne işidir de. Ancak Türk öykücülerinde nesne ve onun rastlantısal ile sanrısal etkisi, baskın olmamıştır. Sanatçılarımızın olaylara ve nesnelere bakışı daha çok varoluşçu düzeyde ortaya çıkmıştır. Kurmaca türünün dünya üzerindeki önemli isimlerinden Kafka, Camus, Sartre gibi isimler, sanatçılarımızı daha çok etkilemiştir. Bununla birlikte Varoluşçuluk ve Gerçeküstücülük birbirlerine benzer şekillerde ortaya çıkmış, benzer özelliklere sahip akımlardır. Örneğin bilinçakışı tekniği ve otomatizm bu akımların benzeşen ortak noktalarındandır.

Türk öykücülerinin ve Batılı Gerçeküstücülerin kimi ortak paydada buluştukları görülmüştür. En azından dünyayı ilgilendiren insani meselelerde benzer bakış açılarına sahip oldukları iddia edilebilir. Buna rağmen bu tarihsel yaşantının benzerliği iki sanatçı grubunun birbirini aynı reflekslere sahip olduklarını göstermeyecektir. Her sanatçının kendi toplumsal dinamiği ve bireysel hafızası, sanatının da yönünü tayin etmektedir. Aydınlanma, kapitalizm, sömürü, din, ahlak, toplum gibi kavramların farklı toplumlar için farklı etkileri olmuş, bu etkilere ise kendi yaşamsal formlarına göre cevap getirmişlerdir. Bu açıdan bakıldığında Batı'nın sürrealitesi ile Türk edebiyatının Gerçeküstücülüğü aynıdır denemez. Türk sanatçısının, Batı'dan aldığı başka şekilde yorumladığı, yukarıda bahsettiğimiz nedenlerden

dolayı farklı bir Gerçeküstücülük anlayışı benimsediği iddia edilmiştir. Cemal Süreya bu konuda şöyle bir görüş belirtir: “Sözün kısası, edebiyatımızda gerçeküstücülük olmadı; İtalya’da, Yugoslavya’da, İspanya’da, Paraguay’da, Venezuela’da, Arjantinde, Kolombiya’da rastlanan biçimde bir akım belirmedi; ama gerçeküstüne’ne özellikle 1950’li yıllardan sonra sık rastlıyoruz.”⁸⁸ Bu kesin kanıya rağmen Gerçeküstücülüğün öykücüler için önemli bir uğraş olduğu, en azından Gerçeküstücü dünyanın anlaşılmaya çalışıldığı görülmüştür.

2. İKİNCİ BÖLÜM

2.1. 1950 KUŞAĞI ÖYKÜCÜLERİNDE GERÇEKÜSTÜCÜ ÖGELER

2.1.1. OTOMATİK YAZI

Otomatik yazı, Gerçeküstücü düşüncenin ana prensiplerinden biridir. Bu tekniğin amacı zihin ve herhangi bir otokontrolden uzak bir şekilde eser vermeye çalışmaktır. Zihnin derinliklerinde yatanın, kontrol dışı bir güçle ortaya çıkarılması gerekir. Otomatik yazı da diğer Gerçeküstücü öğeler gibi insanı tarih boyunca boyunduruk altına alan güçlerden kurtarmayı amaçlamıştır. Bu sayede insan kendi doğasının yeterliliklerini ve harikuladeliğini dile dökebilecektir.

“Çılgınlık ve düş durumlarında her tür denetimden arındırılan bilinçdışı kendiliğinden belirir ve otomatik yazı bilinçdışının bildirimlerini yazıya dönüştürür. İşte André Breton tam bu durumda, düş ve uyanıklık arasında yapar keşfini.”⁸⁹

Bu yarı uyanıklık yarı düş anı zihinde beliren imgelerin açığa çıkmasını sağlamak içindir. Zihin kendi kontrol mekanizmasından sıyrılnca şairin keşfi başlayacaktır. Breton bu tür deneyimlerin gerçeği yalın ve açık bir şekilde ortaya çıkarabileceğini düşünür. Freud’un akıl hastalarına uyguladığı yöntemlere de girişen Breton, oldukça hızlı bir iç konuşma deneyleri gerçekleştirir. Bu sayede zihin kendi söyledikleri üzerine düşünme fırsatı bulmadan, doğrudan doğruya zihnin konuşması mümkün kılınır.

⁸⁸ Cemal Süreya, Gerçeküstücülük ve Türk Edebiyatı, Gergedan Dergisi Gerçeküstücülük Özel Sayısı, , Kült Yayınları, Ağustos 1987, s. 308.

⁸⁹ David Hopkins, Dada ve Gerçeküstücülük, Çev: Suat Kemal Angı, Dost Yayınevi, Ankara, Kasım 2006, s. 45.

“...olabildiğince hızlı biçimde söylenen, eleştirel yetilerin devreye girmediği, dolayısıyla en ufak bir ket vurmanın izini taşımayan, konuşulmuş düşünceye olabildiğince yakın olan bir monolog. Bana öyle geliyordu ki –hâlâ da öyle geliyor- düşüncenin hızı konuşmanın hızından yüksek değildi ve düşünce ne dile ne de kağıt üzerinde doludizgin giden kaleme meydan okuyordu.”⁹⁰

Breton ve arkadaşı Philippe Soupault ile otomatik yazı denemelerini *Les Champs Magnetiques* adlı bir eserde toplar. ‘Alışılmadık’ ve ‘kuşku uyandırıcı’ olan birçok imgenin bir araya geldiği bu kitap mizah yönünden de doyurucu örneklerle sahiptir.

Otomatik yazı anında zihin tüm dış uyaranlara karşı kapalı olmalıdır. Yazının kesintiye uğramaması gerekir. Düşünce aynı zamanda iç dünyanın engelleyicilerine karşı kendi eylemini ortaya koymalıdır.

“Buna göre, otomatik yazı, bir yandan bilinci bir tür uyum çabasına yönelterek, bir yandan da bireyi gizli verileri denemekten kesinlikle alıkoyan ve böylece ona acı veren yasaklayıcı öğelerden arındırarak, sanat gücünün ve ruhsal yetilerinin gelişmesini sağlayan güvenilir bir araçtır.”⁹¹

Şiire daha yakın olduğu iddia edilen otomatik yazı, nesnenin madde görüntüsünden daha başka zenginlikler ortaya çıkarmayı kolaylaştıracaktır. Şairin imgeyle görme gücünden daha büyük bir güce sahip olduğuna inanılır. İmgelerin doğuşuyla ilgili görüşlerini belirten Breton, Gerçeküstücülüğün her beğeniye uygun ürünler verebileceğini iddia eder. Afyon etkisiyle oluşmuş imgeleri ise otomatizmin bir ürünü olarak tanımlar.

1953 tarihli yazısında Breton, otomatik yazın ile Joyce’un ‘iç konuşma’ tekniğinin birbirinden farklı şeyler olduğunu iddia etmiştir. Bu görüşünü *Yaşayan Eserleriyle Sürrealizm* başlıklı yazısında açıklar. Joyce’un tekniğinde yazar, hayatın taklidi bir anlatımını ortaya koyar. Gerçeküstücü ‘saf ruhsal otomatizm’ ise yazarın ancak derinlerine baktığında ortaya koyabileceği bir eser ortaya çıkartır. Otomatizm, yarı uyanık yarı uykulu halde doğan ışık huzmelerinin verdiği bir kelime birikimidir.

⁹⁰ Andre Breton: Sürrealizm Manifestosu, Der: Ali Artun, “Sanat Manifestoları” İletişim Yayınları, İstanbul, 2011, s. 201.

⁹¹ David Hopkins, Dada ve Gerçeküstücülük, Çev: Suat Kemal Angı, Dost Yayınevi, Ankara, Kasım 2006, s. 47.

“Sürrealizmin bütün meselesi, dilin (simyasal anlamda) “hammaddesine” el konulduğundan emin olmak olmuştur: Bu noktadan itibaren, işe nereden başlanacağı artık belliydi; dolayısıyla dili, bıkkınlık verecek şekilde yeniden üretmenin âlemi yoktu... başka deyişle, gösterilen şeyden hareket edip, varlığını ona dayandırarak sürdüren göstergeye doğru gitmektense (ki bunun zaten imkansız olduğu anlaşılacaktır), gösteren şeyin doğuşuna tek bir hamlede dönmek daha iyidir.”⁹²

Gerçeküstücülük zihinsel yoğunlaşmadan daha başka şekilde, eleştirel aklın sınırlarını aşarak birbirinden bağımsız gibi görünen gerçeklikleri bir araya getirme çabası içinde olmuştur. Aklın bu iki uzak şey arasındaki bağlantıyı bulması boşuna bir çaba olacaktır. Rasyonel ve mantıkî olanın karşısına sezgisel olanı koyan Gerçeküstücüler, yazmayı görünen ve görünmeyeni birleştiren bir amaç olarak tanımlamıştır. Realizmin dayatmalarından kaçmak gerektiğini vurgulayan Breton’a göre yazı şeylerin ayrıksılığını ortadan kaldırmayı hedeflemelidir. Adonis’e göre de Gerçeküstücüler, sanat ve düşün dünyasında yaptıklarıyla “paylaşılan evrenin kanunları ve benzetme kavramını, nedensellik kanunları ve bağdaşabilirlik teorisiyle yer değiştirir” ve “dünyayla alakalı net bir bilgi elde ederler.”⁹³

“Dili hakiki tabiatına tevdi etmek” gerektiğini söyleyen Breton için otomatizm şair olmanın en önemli kıstaslarından biridir. Gerçeküstücü şair, rüya bilincine erişebilmek için otomatizmin verdiği güçten faydalanmalıdır. Düşünceyi özgür bırakan otomatik yazı, hızın verdiği özgürlük anından beslenir. Bu sayede ahlaki ve estetik kurallara uymak gerekmecektir. Gerçeküstücüler için dil sosyal sorumluluktan uzak bir kullanıma sahip olmalıdır. Bilinçaltının keşfini sağlayan otomatik yazı, bu sayede insanın daha iyi anlaşılmasını sağlayacaktır. Dilin imkânlarıyla ve dili bir mükâfat olarak gören bilinçle insan, gerçek olana daha yaklaşıacaktır. Gerçeküstücü otomatik yazı insanı kâhinleştirmez. Kendisine vaat edilen cennetler yerine varlığın gerçek görüntüsünü ve anlamını bulmaya çalışır. Ayağı yere basmayan ve hayal gücünün imkânlarının dışında gelişen bir arzunun peşinde koşulmaz.

Adonis’e göre otomatik yazıyı, rasyonel dilden ayıran belli başlı hususlar vardır:

⁹² Andre Breton: Sürrealizm Manifestosu, Der: Ali Artun, “Sanat Manifestoları” İletişim Yayınları, İstanbul, 2011, s. 255.

⁹³ Adonis, Sûfizm ve Sürrealizm, Çev: Nurullah Koltaş, İnsan Yayınları, İstanbul, 2013, s. 85.

- 1- Düşüncenin önünde yer almaz, başka bir ifadeyle önceden bir yazı ya da tasarı yoktur.
- 2- Bilinçli zihin veya akılla kontrol edilmez.
- 3- Geleneksel bir yazılı düzen takip etmez. Yazı haricen herhangi bir düzen ya da içerik olmaksızın kaotik olarak görünür.
- 4- Estetik ya da ahlaki alakaları onaylamaz.
- 5- Bir kelime selidir.⁹⁴

Müesser Yeniay'ın belirttiği şekliyle Gerçeküstücülükte: “tür zorunluluğu/sorunu yoktur. Metinde süreklilik yoktur. Türler, söz sanatları birbirine karışır. Özgürlüğü, insan oluşu kısıtlayan her şey bu düşüncenin dışındadır. Şiir, düzyazı olarak ya da şiir formunda yazılabilir, bunu belirleyense bilinçdışıdır. Diğer bir deyişle, içerik yapıyı belirler.”⁹⁵ Gerçeküstücü metinlerde dil bir devrimin ürünüdür. Bu devrim belli otonomlardan doğmamış kendi arayışının peşinde olan bir açılımdır. Bu açıdan estetik kaygı ve geleneksel beklentileri aşmaya çalışır. Güzeli ve doğruyu anlatma kaygısı yerine ‘gerçek’ olanın peşindedir. Bunun için de bilinçaltında yatanı hesapsız ve engelsiz şekilde ortaya çıkarmak için sınır tanımaz. Rastlantı, düş, sarhoşluk, delilik otomatik yazının belirtilerinden olur. Bu gibi aklın kontrolünden uzak anlar, dilde gerçeğin ortaya çıkmasına olanak sağlayacaktır. Nesnelerin insan doğasından bağımsız şekilde kendi anlamıyla görünür hale gelmesi Gerçeküstücülüğün asıl hedefidir. Bu sayede şeyler özsel varlıklarının birikimlerini, özgürlük evreniyle ortaya koyacaktır.

Olağanüstünün, esinlenmenin, fantastiğin, masalsının, baş döndürücünün evreninde dolaşan Gerçeküstücü otomatizmde bir diğer basamak çocuksuluktur. Çocukluk saf duyguların ve insanın düş evreninin en yoğun olarak devam ettiği andır. Hayatın içinde sürüklenen birey de bu çocuksulukla düş dünyasını kazanabilir. Gerçeküstücüler, çocukluktaki birikimin yeniden açığa çıkarılması gerektiğini, çocuğun mizahi bakış açısının yeniden yakalanması gerektiğini iddia etmişlerdir.

⁹⁴ Adonis, a.g.e., ss. 102-103.

⁹⁵ Müesser Yeniay, Öteki Bilinç Gerçeküstücülük ve İkinci Yeni, Şiirden Yayınları, İstanbul, 2013, s.

Bilinçaltının çocukluk döneminde şekillendirilebileceği yeni insanın erken yaş dönemlerinde toplumun engelleyicilerinden uzak kalırsa ilerde de mutlak bir özgürlük evreni içinde gerçekliğe ulaşabileceği düşünülmüştür. Çocuğun kendi dışındakilere hayranlıkla bakışı, büyüme atmosferin farkındalığı, oto-kontrolden bağımsız hareket etmeye çalışması onların sanatı için bir ilham rehberi olabilir.

Gerçeküstücülükte dil sürçmelerinden ve nesnelere akıl almaz bağdaştırma yöntemlerinden bahsedilmiştir. Ayrıca nesnelere ve sözcüklerin alışlagelmiş bağımlılığından kurtarılmaya çalışıldığı görülür. Bu ve buna benzer tüm eğilimler içgüdüsel olarak çocuksu reflekslerle de tanımlanmıştır. Modern dünyanın bunalımları ve değersizleştirilmesi karşısında saf ve psişik fantazma çocuğun dünyasının bir ürünü olabilir.

André Breton otomatik yazın çeşitlerini ve örneklerini şu şekilde sıralar:

1. Dış Görünüş Bakımından Sınırsız Bir Çelişmeyi İçlerinde Saklayanlar [Örn: *Şampanya yakutları* (Lautreamont)]
2. Göz Kamaştırdıktan Sonra Kendini Yavaş Yavaş Açar Gibi Görünenler (Birden Kapayıverenler) [*Organizmaların özünlediği moleküllerin niceliği ile irileşme eğilimleri arasında uyum bulunmayan yetişkinlerde görülen göğüs gelişiminin durması yasası kadar güzel* (Lautréamont)]
3. BİÇİME Dayanan Önemsiz Bir Haklı Çıkarmayı İçinde Taşıyanlar [*Bir kilise bir çan gibi pırl pırl dikeliyordu* (Philippe Soupault)]
4. Sanrıları Andıranlar [*Rose Selavy'nin uykusunda vardı bir cüce / Çıkar kuyudan ekmeğini yerdi her gece* (Robert Desnos)]
5. Soyuta Yadırgatmadan Somutun Maskesini Takanlar [*Köprüünün üstünde kedi başlı bir çiy sallanıp duruyordu* (André Breton)]
6. Somuta Yadırgatmadan Soyutun Maskesini Takanlar [*Önceden sezinlediğim gökyüzümde, biraz solda (bir öldürü ve kan buharından başka bir şey olmadığı belliydi) özgürlüğün fırtınalarının net parlaklığını görüyordum* (Louis Aragon)]
7. Belli Fizik Nitelikleri Yadsıyanlar [*Tutuşmuş ormanda / Aslanlar buz gibiydi* (Roger Vitrac)]

8. İnsanı Katıla Katıla Güldüren İmgeler [*Bir kadının çoraplarının rengi, gözlerinin rengini ille de tutmaz. Adını bildirmemiz gerekmeyen bir filozof, bu yüzden şunları söylemişti: İlerlemeden tiksinişte, kafadan bacaklılar, dört ayaklılardan daha haklıdır* (Max Morise)]

Kendi içsel sezilerinin, hastalıklarının ve bilinçaltında barındırdıklarının açığa çıkmasını hedefleyen Gerçeküstücü yazarlar için üslup kaygısı yoktur. Geleneksel imge kullanımını reddetme, atasözü ve deyimlerden faydalanmama en önemli özellikleri arasındadır. Henüz keşfedilmemiş olanın peşinde olan Gerçeküstücülük, üst-gerçekliğe ulaşmak için mutlak bir karamsarlıktan uzak duracaktır. Onu büyüleyen harikulade şeylerdir. Bunun için kaygıdan uzak kendisini çevreleyen nesneyi olduğu gibi görme gayreti içerisindedir.

Breton, Gerçeküstücülüğün hedefinin hayal ve gerçek arasında ayırım yapmamak olduğunu söyler. Bunun dışında Hal Foster şunları sıralar:

“canlıyla cansız birbirine karıştırma; ki bunun örnekleri, hepsi de gerçeküstücü repertuarın olmazsa olmaz imgeleri olan balmumundan figürler, bebekler, mankenler ve otomatlarda görülür; göstergenin göndergeye el koyması ya da ruhsal gerçekliğin fiziki gerçekliğe el koyması ki gerçeküstü burada yine çoğu kez, bilhassa Breton ve Dali tarafından sembolik olanın göndergesel olanı gölgede bırakması ya da bir öznenin bir göstergeye ya da belirten büyülenmesi olarak tecrübe edilir ve çoğunlukla tekinsizin yarattığı etkiyi, yani kaygıyı arttırır.”⁹⁶

Nesnelerin dünyasının Freud yorumu düşünüldüğünde otomatizm, sanatçının bilinçaltının göndermeleriyle kendini gösterir. Sanatçı imgeleminin sanrısız ve düşsel olarak dilde ortaya çıkması onun bütünleyici bir evren tahayyül etmesinin ve rastlantısal olarak ifade ettiklerinin açığa çıkmasının birer sonucudur. Arzuların coşkunluğuna kapılan sanatçının bir hasta bilincinden farklı olarak aşkın olanı ve ‘gerçek’i o büyüsüz doğasında dile getirdiği görülür.

Freud’un ‘tekinsiz’ ideasının Gerçeküstücüler için harikulade olduğu görülür. Bastırılan şeyin bireyde rahatsızlık veren bir etkide bulunması, onun sanrılar dünyasında

⁹⁶ Hal Foster, Zoraki Güzellik, Çev: Şebnem Kaptan, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2011, s. 33.

yaşadığını gösterir. Anneye olan tutku, babadan uzaklaşma ve ona karşı olan tutku bu tekinsizlik (özünde yabancılaşma) ile alakalıdır. Freud'un tekinsizinde bastırılmış çocuksu kompleksler, ilkel inançlar, tekrar edilen dürtü ve sözcükler, çocuklarınkine benzer dil oyunları, erosun açığa çıkması, mazoşizm, intihar gibi kavramlar bulunur. Bu sayılan durumlar ve belirtiler yine Gerçeküstücülerin de üzerinde düşündükleri şeyler arasında olmuştur. Gerçeküstünün tekinsiz doğasında bilinçaltının yüceltilmesi ve bunun için insanı çevreleyen şeylerin aşkın bir tepkiyle aşılması gerekir. Otomatizm ise bu anlamda karşıtlıkların doğasının ortadan kaldırılması için bir yöntemdir.

Freud'un birincil ve ikincil düşünce açıklamaları değerlendirildiğinde ikincil düşünce süreçlerinin bilinçaltına ait bir yaklaşım olduğu görülür. Oğuz Cebeci'ye göre birincil ve ikincil süreçler şu şekilde tanımlanabilir.

| Birincil Süreçler | İkincil Süreçler |
|---|---|
| <ol style="list-style-type: none"> 1- Bilinçdışına aittir. 2- Olgular arasında 'benzerlik' ilişkisiyle metaforik bir ilişkilendirme yapar. 3- Geçmiş ve gelecek kavramlarını yapısında barındırmaz. 4- Belirsizlik ilkesine bağlıdır. 5- Zaman ve mekânda süreklilik duygusuyla, anneye birlik (narsist) füzyon durumunu yansıtır. 6- Devreye girdiğinde dış dünyanın gerilimlerini azaltır. 7- Rüya, psikolojik rahatsızlıklar, oyun gibi esinlenme ve yaratımla alakalı sanatsal etkiye sebep olur.⁹⁷ | <ol style="list-style-type: none"> 1- Anneye olan bağın kopması ile alakalıdır. 2- Zaman, mekân ve mantıkta farklılıkları esas alır. 3- İç dünyanın gerilimlerinin açığa çıkmasına neden olur. 4- Dış dünyaya ait gerçeklik kavramının oluşmasına neden olur. 5- Bilinç alanında bulunurlar. 6- Mantık ve gerçekliğin sınanmasını ön görür. 7- Sanatsal üretimin yaratım kısmında etkindir.⁹⁸ |

⁹⁷ Oğuz Cebeci, *Metafor ve Şiir Dilinin Yapısal Özellikleri*, İthaki Yayınları, İstanbul, 2013, s. 312.

Metafor ve imgenin açığa çıkmasında sanatsal oluşumun temellerinde bulunan bu birincil ve ikincil süreçler Freud'un psikanalitik bakış açısının tanımlamalarıdır.

Farklılık, benzerlik, sınıflandırma ilkeleriyle zihnin tanımlama yaptığı şeyler sağaltım, esinlenme ve tasarımıyla açığa çıkar. Birincil süreçlerde sözcüklerin rüya ve şizofreni haliyle rasyonel anlamlarının ötesinde bir anlam ifade ettiği görülür. Sanrı ve rüya ile imgelerin gerçek gibi algılanması yine birincil süreçlere aittir. Gerilimsel olan bu süreçlerde hazın geçiciliği esastır. İkincil süreçler ise gerçeği sınıyarak gerilimi sürekli hale getirir. Gerçeküstücüler düşünüldüğünde onların birincil süreçlerde baskılanmış olanın peşinde oldukları görülecektir. Bu baskılanmış olanın ışığında ikincil süreçlerde ortaya çıkan sözcüklerin imge dünyasının ileri boyutlara taşınması için uğraşan Gerçeküstücüler, bu anlamda Freud tarafından olumlanmamışlardır. Konunun başlarında değindiğimiz üzere birincil ve ikincil süreçlerle açığa çıkan imgenin Gerçeküstücüler için artık bir fantastik boyutu söz konusudur. Çünkü nesne gerçekliğini iddia eden Gerçeküstücülerin nesnelere gerçek dünyadan oldukça görünmeyecek başka görünümünü imge olarak tasavvur etmeleri sürekli eleştirilmiştir. Adorno'nun *Edebiyat Yazıları* adlı eserinde de dediği gibi, Gerçeküstücülerin gördükleri gibi rüyaların görülmesi zihnin imkânları dâhilinde değildir.

Oğuz Cebeci'ye göre bilinçdışı fantezilerin gelişimi, çocukluk, süreklilik, rüya maskesi, belirsizlik ve ödünleme gibi süreçlere tabidir. Yine o, bilinç fantezilerinin yani gündüz düşlerinin sanatsal yapıtları ortaya çıkarttığını söyler:

“Gündüz düşleri ilke olarak bireye ait özellikler taşımakla birlikte, aynı “bilinçdışı fantezi”de olduğu gibi, insan türünün kendine özgü biyolojik yapısının ve buna bağlı olarak gelişim sürecinin sağladığı benzer ya da özdeş deneyimlerin bir sonucu olarak, çoğu kişinin paylaşacağı ortak özelliklere sahiptirler. Bu ortaklık “duygudaşlık” ve iletişimin temelini oluşturur. Dinsel ve sanatsal duyguların paylaşımı gibi grup olguları da aynı kaynaktan beslenir.”⁹⁹

⁹⁸ Cebeci, a.g.e., s. 313.

⁹⁹ Cebeci, a.g.e., s. 345.

Bundan dolayı, “metafor, bellekte muhafaza edilen unsurların, dış dünyanın olgu ve nesneleriyle benzerlik temeline oturan bağlantısını kurar ve bu olgu bağlantının dil üzerinden ifadesine olanak verir.”¹⁰⁰ 50 kuşağı öykücülerinin nesne rastlantısallığına dair verilebilecek örnekler ise bu anlamda çağrışımsallık ilkesiyle alakalıdır. Düşsel öğelerden faydalansalar da düşün bilinçaltı özgürlüklerinden uzak, ön bilinç alanının oluşturacağı sözcük deneyimlemeleri görülecektir. Tekrarların, sürçmelerin bulunduğu örnekler de yine ancak ön bilincin yaratımı ile alakalıdır.

“Bilinçdışı fantezi, “temsil bir senaryodur” yapısındadır ve bir şeyin bir başka şeyi ifade ettiği bir “yerine geçen ilişkisi”ne dayanır. (...) “Bilinçdışı fantezi” metafor özelliği taşıdığı gibi, “bilinçdışı fantezi”nin bilinç alanında temsil edilmesi de, yine metafor aracılığı ile olmaktadır. Bu durumda, bir sanat/edebiyat yapıtında karşılaştığımız ve bilinçdışı fantezinin bir ifadesi olan metaforlar, “bir metaforun metaforu” olarak katmanlı bir yapıya sahiptir diyebiliriz.”¹⁰¹

Gerçeküstücü devrimin en önemli özelliği dildeki güçleridir. Gerçeküstücü dilin sanatsal doğasında nesnenin fayda-kurgulama-hesaplama-üzerine düşünme gibi özellikleri görülmez. Şeyler ancak oldukları gibi görünme eğilimindedir. Türk edebiyatında ise Gerçeküstücülüğün yukarıda sayılan teknikler veya yönelimlerden faydalandığını iddia etmek zordur. Çünkü otomatik yazının başat unsurları düşünüldüğünde Türk edebiyatı sanatçılarının kendi edebiyat geçmişlerinin birikimlerinden faydalandıkları, yeni tanıdıkları anlayışlar için tam bir kavrayış düzeyine erişemedikleri görülecektir. Gerçeküstücü anlayışta imge otomatik yazının bir ürünüdür. Fakat her imge, bu teknik için örnek olmaktan uzaktır. Çünkü Gerçeküstücülükte var olan düş, delilik, leziz ceset, rastlantı gibi otomatik yazın yöntemleri, Türk edebiyatının geleneksel hafızası için mümkün görünmemektedir. Türk yazarları için üslup ve toplumsal kabul daha önemlidir. Geleneksel hafızanın da etkisindeki yazarlar düste aşırılığı deneyemeyecekler, rastlantısal ve tekinsiz olanı da metinlerinin ana malzemesine dönüştüremeyeceklerdir.

Orhan Duru, Sevim Burak gibi yazarlarımız da otomatik yazını benimsemediklerini alenen ifade etmişlerdir. Hatta Sezai Karakoç otomatik yazını savurganlık olarak

¹⁰⁰ Cebeci, a.g.e., s. 345.

¹⁰¹ Cebeci, a.g.e., s. 382.

değerlendirip onu küçümsemiştir. Edebiyatımızda kelime sürçmeleri, eksilteli anlatımlar, eğretilmeler, ironiler ve düşsel öğeler yazarın bilinçli üslup denemeleriyle ortaya çıkmıştır. Çünkü kelimeler ve cümleler arası nedensizlik ve rastlantısallık Türk öykücülerinin geleneksel edebiyat birikimi içinde deneyebilecekleri yöntemler olarak görülmemiştir. Kimi şairlerimizin bu yönde çalışmaları olsa da ortaya çıkan ürünler yukarıda saydığımız nedenlerden dolayı otomatik yazın örnekleri olarak gösterilemez.

Gerçeküstücülük gibi döneminin önemli akımlarından etkilenen Türk sanatçıları, yeni tanıştıkları birikimlerden esinlenerek kendi sanat dünyalarının çeşitlenmesini amaçlamışlardır. Gerçeküstücü anlayışta düş ile gerçeğin birleşiminden doğması hedeflenen üst-gerçeklik anlayışı Doğu mistisizmine benzeyen bir anlayış ortaya koysa da Doğu toplumları ve Gerçeküstücüler arasında temelde din ve geleneksel yapıdan kaynaklanan bir ayrım olduğu görülecektir. Daha çok şiirde ve resimde etkin olan Gerçeküstücü akım, roman ve öykü gibi türlerde onların doğası gereği çokça denenmiş ve tam bir bütünlükle ortaya konan örneklerle karşımıza çıkmaz. Otomatik yazı hakkında düşünülen, kendisinden esinlenen ve faydalanılan bir yöntem olsa da sanatçılarımızın aslî meziyetleri arasında gösterilemeyecektir. Çünkü otomatik yazında sanatçı bir kez dile getirdiğini ikinci kez değiştirip düzeltme ihtiyacı hissetmez. Zaten düş evreninden gelen saftır-pşisiktir. Onun tekrar ele alınması gerçekliğinin bozulması demektir. Bu açıdan Türk yazarının öncelikli meselesi üslup olmuştur. Metni düzeltme gayreti, sözcüklere uğraş içinde olup bir şey anlatma gayreti otomatizmin o mekanik doğasına uymayacaktır.

2.1.2. KARA MİZAH (BLACK HUMOUR)

İnsanlık, yaşadığı evrenin dayatmalarından ve saçmalıklarından uzaklaşma arzusunu özellikle son iki yüzyılda daha da derinden hissetmiştir. Sömürü tutkusu, sermaye yarışı, din-millet savaşları, aristokrat kesimin yönetme arzusu, ideolojiler ve daha bir sürü şeyin kıskacındaki insan, artık bu duruma daha fazla dayanamayacaktır. Bu yüzden mizah bir kaçış aracı olacaktır onun için.

Mizaha yönelişle birlikte, günlük hayat anlamını yitirecektir. Gündelik uğraşlardan sıyrılan birey, mizahla kendini toplumun engellerinden sıyracaktır. İnsanların peşinden koştuklarına karşı dışarıdan bir gözlemci olacak ve onların sarsılmasını sağlayacaktır. İkiyüzlü ilişkilerden sıyrılarak kendi gerçekliğini kazanacak ve güldürü-yergi öğesiyle insanı kendine getirmeye çalışacaktır. Yeni Çağ'da insanı insan yapan değerlerden uzaklaşmak zorunda kalan birey de bu duruma ancak gülmekle karşılık verecektir.

André Breton için güldürü öğelerinden kara mizah (humour), “aydın kişinin tek lüksü”dür. “Her şeyden önce, egemen değerlerle yoğun çatışma demeye gelir Kara Mizah. Yerleşik olanı yerleşmiş olduğu yerde dürtükler, rahatsız eder, hatta çileden çıkartır. Yumuşak değildir...”¹⁰²

Octavio Paz için kara mizah özne ve insan arasındaki ayrımı ortadan kaldıracak bir güçtür. Hiçbir silahın yapamayacağını yapabilecek bir gücü kendisinde barındıran kara mizah, evrenin sunduğu saçma düzene karşı saçma bir cevap verecektir. Paz’a göre kara mizah, yıkılmakta olan bir uygarlığın bu güne kadar dayattıklarına karşı gelmek için gereklidir. Kara mizahın bu saldırıları ise ancak düşlenenin varlığını ortaya çıkarmak içindir. Gerçeğin ortaya çıkarılabilmesi için devrim ruhuyla dolu bir mizah, düşten önceki ilk eylemdir.

“Breton gerçeküstücülüğünün “nesnede temelden bir bunalıma” yol açmak amacıyla olduğunu söyler. Kuşkusuz bu amaca ulaşmanın en etkili yollarından biri, gerçekliğin gülünç yönlerini ortaya çıkarmak, böylece bütünlük/tutarlılık görüntüsünü parçalamaktır.”¹⁰³

Birey, kara mizah sayesinde dış dünyanın gerçekliğine karşı duyarsız hale gelecektir. Acının duyumsanması ile birlikte acıdan da insanı koruyacak olan kara mizah, ben’in ortaya çıkmasını sağlayacaktır. Bireyi özgürleştirecek ve yüce olana doğru sürükleyecektir. Kara mizah, nesnelere evrenini de zenginleştirme gücüne sahiptir. Normal diye adlandırılanın sezgisel ve gizil yönünü açığa çıkartacak, ondan bir olgu yerine birçok olgu devşirecektir. Kara mizah, Gerçeküstücü nesneyi kendi büyük oyununa dâhil edecektir.

Kişi kara mizah sayesinde akılcı duyumsamadan ve günlük meselelerden uzaklaşır. Onun amacı grotesk bir yenilik getirmektir. Gerçek ile fantastiği harmanlayarak bu noktaya gelmek ister. Yeni anlamların kazanılmasını sağlayarak, hayata karşı alaylı bir önlem mekanizması da geliştirir. Kara mizahın beslendiği en önemli etkenler arasında şunlar sayılabilir: öfke, derin alıklık, bönlük, zekânın isyana kışkırtılması ve hayata meydan okuma, atasözleri ve deyimlerden nefret etme...

¹⁰² Enis Batur, Kara Mizah Antolojisi, Sel Yayıncılık, İstanbul, Mart 2005, s. 8.

¹⁰³ Oğuz Demiralp, “Gerçeküstücülüğün Ataları”, Gergedan Dergisi Gerçeküstücülük Özel Sayısı, Kült Yayınları, Ağustos 1987, s. 103.

“Kara Mizahın ayırt edici bir özelliği de, tohumunda görülen koyu umutsuzluktur: Evrime, dönüşüme, kısacası geleceğe inanmaz Kara Mizahçılar. Gelecek de Tarih gibi bir umutsuzluk kuyusudur. Eğri olan doğru olana, düzenbazlık dürüstlüğe, fesat içtenliğe, çıkar özveriye, baskı özgürlüğe her zaman galebe çalmıştır onların gözünde.”¹⁰⁴

Gerçeküstücüler, akıl ve mantığın imgelem önünde eğilmesini arzulamıştır. Bunun için de kara mizahın en iyi, şiire uygun bir şey olduğunu düşünmüşlerdir. Bu sayede fantezi ve imgeler yeni anlamların oluşabilmesini sağlayacaklardır. İnsanoğlunu bu yararçı dünyanın kendisinden uzaklaştırarak büyülü bir evren açarlar. Bu anlamda çevredeki her şey yadırganmalıdır. Sıkıcı ve normal olandan beklenmedik olaylara doğru bir yöneliş başlayacaktır. Kara mizahta akıl aşağılanmıştır. Gerçek ile fantastik birleştirilerek alaycı bir tavır ortaya çıkarılmıştır.

Kara mizah, bireyde kavrayış değişikliklerine sebep olur. Sıradan olanın ya da mekanikleşenin bilincinde devinimler yaratır. Toplumsal düzenin alışkanlıklarında farklılıklar oluşmasını sağlar. Enis Batur’a göre Türk edebiyatında tam bir humour’dan bahsedilemez. İçinde yaşadığı kültürel çizgiyi aşmayan bir sanat olarak tanımladığı edebiyatımız, ona göre ancak simgesel bir anlatıma başvurabilmiştir. Özlem Fedai ise bu durumu şiirimiz üzerinden açıklayan yazısında şiirimizde ironiden çok humour’un etkili olduğunu savunmuştur.

“Ben” düşüncesinden çok “biz” anlayışına sahip olan bir İslamî gelenek içinde şekillenen Türk edebiyatında, daha çok ironinin yıkıcılığına değil, humour’un ve hicvin toparlayıcılığına başvurulmuştur. 14. yüzyılda Divan şiirinde mazmunların varlığı, humour ve hicvin onlar aracılığı ile yapılmasını sağlamıştır. Modernleşme süreci içinde ise durum, daha da güçlenmiştir. Zira Tanzimat sonrası edebiyatımızda humour ciddî bir eleştiri mekanizması olmuştur. Ziya Paşa, Zafernâme’sinde, Girit isyanını bastırmakla görevli sadrazam Ali Paşa’nın –sözde- kahramanlığını, över görünürken humour (hiciv) yoluyla yerden yere vurduğu dikkat çeker.¹⁰⁵

¹⁰⁴ Enis Batur, Kara Mizah Antolojisi, Sel Yayıncılık, İstanbul, Mart 2005, s. 8.

¹⁰⁵ Özlem Fedai, “Garip ve İkinci Yeni Şiirinde Bir Kaynak Olarak Humour ve İroni”, Turkish Studies International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic Volume 4 /1-I Winter 2009, s. 180.

Kara mizahta yazar, geleneği alt etmek isterken, yozlaşmayı ortaya çıkarmak ve sorunları dile getirmek arzusundadır. Geleneğin kullandığı tüm anlatı tarzı da kara mizahın hedefi olacaktır. Geleneksel kahraman anlatısının yerinin sarsılması, mekân ve zamana farklı bir bakış açısı getirmeye çalışmak ve anlatıda rastlantılara, şaşırtmacalara dayalı bir tarz belirlemek yine kara mizahta kullanılan yöntemler olarak tanımlanabilir. Ayrıca yazarın alaycılığı toplumsaldan bireye döndüğü anda kara mizah etkisini kaybeder. Güldürü o andan itibaren ironik bir hal alır. Yerginin daha ön planda olduğu kara mizahta gerçekliği kabullenememe ya da onu aşma arzusu vardır.

İroni ise “karşıtlıkların, yergilerin, yaşanan olumsuzlukların daha etkili ve vurucu bir şekilde aktarılmasını sağlamak amacıyla, asıl niyetin gizlenerek bütün bunların doğal durummuş gibi sunulmasıdır.”¹⁰⁶ Ayrıca, “ironik anlatımın ilk ögesi gizlemektir.”¹⁰⁷; “İroninin en yaygın biçimi imadır.”¹⁰⁸

Kara mizah bu anlamda ironi ve yergi arasında ince bir çizgide yer alır. Ölüm, hastalık, savaş gibi durumları alaycı bir şekilde ele alır. Özlem Fedai, kara Mizahın “anlaşılabilirliği daha fazla, anlamının ihtiva ettiği ‘trajik durum’ daha azdır” diyerek onun ironiden ayrılan yönünü açıkça ortaya koymuştur.

Kara mizah, André Breton tarafından kullanılmıştır. Tam tanımı verilememekle beraber, sonradan yaygınlaşmıştır. André Breton, kara mizahın ilk örneklerinin Jonathan Swift’te olduğunu söyler. Bundan başka Freud’un ‘darağacı mizahı’¹⁰⁹ [galgenhumor] Breton kara mizah örneği kabul edilir. Bir pazartesi günü idama götürülen kişi “Güzel, hafta iyi başlıyor” sözünü eder. Freud’un deyimiyile bu ‘anlamsız bir biçimde yersiz’ bir espridir çünkü o hafta o kişi için başka bir olay gerçekleşmeyecektir. Kara mizah, acımasız bir özellik göstermekte kişi, kurum, olgu veya durum ne varsa onunla alay etmekten çekinmemektedir. Breton’a göre kara mizah duygusallığın ölümcül düşmanıdır.

Enis Batur’a göre, “Kara Mizahçı için ise böyle bir umut yoktur: Bir kıyamet habercisi gibi umudun, değişim özleminin, evrime olan inancın altında saklanan ikiyüzlülüğe tutar

¹⁰⁶ Necip Tosun, Modern Öykü Kuramı, Hece Yayınları, Ankara, Kasım 2011, s.281.

¹⁰⁷ Tosun, a.g.e., s.281.

¹⁰⁸ Tosun, a.g.e., s.282.

ışığını. Ona göre, başlangıçtan bu yana hiçbir şey değişmemiştir ve bu kanlı maskaralıkta, yani Hayat'ta kendisine düşen görev peçeyi düşürmektir.”¹⁰⁹

Kara mizah, umutsuzluklar üzerine acı bir gülümse barındırır. Savaşların ve yozlaşmanın beraberinde değişen dünyaya karşı yalnızlaşan bireyin duygusuzlaşmasının bir sonucudur. Kara mizah ahlaki gözetmez. Herhangi bir kimliğin üzerine konuşmaktan çekinmez. Onun için mutlu sonla biten bir durum söz konusu değildir. Onların değer diye addettiklerini acı bir gülümsemeyle ele almak ister.

Kara mizah, aynı zamanda modern dünyayla birlikte yaşanan sorunlardan doğan bir eleştiri biçimidir. Olumlu veya olumsuz sonuçların kıskacında sanayileşme, yabancılaşma, savaşlar ve bir dizi olaylar kara mizahın doğuş sebepleridir. Tam olarak ne zaman ortaya çıktığı bilinmese de kara mizah I. ve II. Dünya Savaşlarının beraberinde örnekleri sunulan bir mizah yöntemi olmuştur. Öyle görünüyor ki kara mizah, insanın yaşama arzusunu da körükleyen bir tür olmuştur. Çünkü modern insanın kendi kendisini sürüklediği uçurum, onun sonunu getirecek birçok şeyle doludur. İnsan geriye dönüp baktığında veya uçurumun kıyısına geldiğinde sorunların aşılabilmesi için önce onları sarsmalı, onlara eskisinden daha başka şeylerle bakabilmelidir.

Kara mizah insan çaresizliğini duygusuz bir şekilde ortaya döker. Olgunun veya olayın saçma yönünü ortaya çıkarmak ve çevresindekileri şaşkına çevirmek kara mizahın en önemli özellikleri arasındadır. Belli bir amaca hizmet etmeyen kara mizah, gördüklerinden yola çıkarak yaşanan anıları güldürü ögesi olarak sunar. İnsanın geldiği noktada samimiyetin ortadan kalkmış olması ve insanın kendinden nefret eder hale gelmesi kara mizahın ortaya çıkmasına sebep olmuştur. Tüm bu açıklamalara rağmen kara mizahın tam bir tanımı yapılamamıştır. Çünkü onu tam olarak anlamlandırmaya çalışmak doğasına uymayan bir şey olacaktır. Kendinden önceki sadist, totaliter veya aydınlanmacı güruha cevap olarak doğan kara mizah, anlamı için de sınır tanımayacaktır.

“Gerçeküstücülüğün “yıkıcı araç”larından biri de mizah ya da alay. Köktenci bir olumsuzlaşmaya dayanan “kara mizah”ta, alay edilenin de alay edenin de yıkılması, “hiçlenmesi” söz konusu. Olup-bitene ve kendine, her an belli bir

¹⁰⁹ Levent Yılmazok, “Dağılan Beyin Parçalarına Gülmek: Quentin Tarantino Filmlerinde Şiddet ve Mizah”, Akdeniz İletişim Dergisi, s. 185.

uzaklıktan ve sıyrılış içinde bakan bilinç, beylik düşüncelerin ve duyguların batağından kurtulma olanağı yaratıyor böylece.”¹¹⁰

Kara mizah, içinde bulunduğu ortam için çözüm bulma gayreti içinde değildir. Tarihin herhangi bir anına çözüm getirmeye çalışmaktan uzak durur. Onun için gerçek bir umutsuzluk çerçevesi içindedir.

Kara mizahta dil süs ve betimlemelerden uzaktır. Diğer yazarların aksine kara mizah yazarları, herhangi bir vaatte bulunmayı istemezler. Tarih boyunca insanoğlunun peşinde koştuğu şöhret, güç ve para gibi tüm şeylerin önemsizliğini ortaya koymaya çalışmışlardır. Savaş karşıtlığı yanında dini-geleneksel kuralları da alaya almışlardır. Aynı zamanda kara mizah yazan kendi kendini de mizahının malzemesine dönüştürmekten çekinmemiştir.

Kara mizah içinde satirik, gotik, parodi ve absürt özellikleri taşıyan bir mizahi yönelim vardır. Bu onun tanımlanamaz bir mizah anlayışı olduğunu gösterir. Diğer türlere göre de daha sert bir dil kullanır.

“Modern dünyanın spesifik gereklilikleri” olarak görülen kara mizah, felsefi ya da sosyal sistemin ihtiyaçlarının bir parçasıdır. Aklın, geleneklerin ve alışkanlıkların üzerinde zihnin kendi gerçeklerini ortaya çıkaran sürrealizm sanatçılarının, kendi içlerinden geldiği gibi yarattıkları eserlerden kara mizahın da ortaya çıktığı André Breton’ın antolojisi örnek gösterilerek sunulmuştur. Polizzotti, Breton’ın eserinin ön sözünde şöyle der: “[...] Breton’ın işaret ettiği gibi kara mizah neşe, zekâ veya alaycılığın aksine, kısmen ironik, çoğunlukla saçmalıktan "ölümcül düşman duygusu"nu oluşturan ruh dönüşüdür ve bunun ötesinde "zihnin daha üstün isyan"ıdır”¹¹¹

Güldürünün doğasındaki herkese seslenebilme gücü, kendisinde görünen ciddiyetsiz tavırla belli bir amaca götürür insanı. Kuramsal olarak sarsan, uyumsuzlaştıran ve saçma olan güldürü, en eski çağlardan bu yana insanların üzerinde tartıştığı bir alan olmuştur. Aydınlanmacı doktrinlerin akılcı ve kuralcı yöntemlerinin ortaya çıktığı dönemde ise mizah giderek anlam dünyası daralan ve geri plana itilen bir unsur olmuştur. Romantizmle birlikte

¹¹⁰ Selahattin Hilav, Edebiyat Yazıları, İletişim Yayınları, İstanbul, Kasım 2003, s. 15.

¹¹¹ Özlem Meccek, Türk Öyküsünde Kara Mizah (1950-1980), Akdeniz Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 2018, ss. 36-37.

özgürlük savı gelişmiş, insanlar artık değer olarak kendilerine sunulan üzerinde daha bireysel ve tümevarımsal bir tutum sergilemişlerdir. Bugüne kadar felsefe ile özdeşleşen nükte kültürünün artık işlevini kaybettiğini söyleyen Breton, yeni bir mizah anlayışının ortaya konması gerektiğini de söyleyecektir.

“İğneleme ve çok sayıdaki diğer nükte türü, başarıya ulaşmaya odaklanmak yerine, kendini arayan hakiki düşünceyi bizden gizlemek için birbiriyle yarışmaktadır. Bence her eylemin haklı gerekçesi kendisidir.”¹¹²

Türk kültür ve sanatında mizahın yeri önemlidir. Kendi kültür birikimlerini Orta Asya'dan taşıyan Türkler, sonraki dönemlerinde yeni mizahî bakış açıları geliştirmiştir. Orta Oyunu, Karagöz gibi görsel sanatlarla şekillenen mizah öğelerinin yanında mesnevi ve halk anlatılarında görülen mizah örnekleri de bir hayli zengindir. Türk mizah anlayışında hiciv, yergi, parodi ve gülmece yönüyle ortaya çıkan mizahın tarih içindeki seyri ise tam olarak takip edilemeyecektir. Şifahi geleneğin yazılı kültürden daha geniş olduğu sanat dünyamızda ancak yukarıda adı zikredilen türlerin ışığında bir şeylerden bahsedilecektir. Ancak Tanzimat sonrası yeni dünya anlayışı mizah kültürümüzü de etkilemiştir. Sosyal sorunların gölgesinde kalan mizah daha çok yergi gücüyle karşımıza çıkar. Yeni devletin kuruluşuna kadar giden süreçte pek bir değişiklik yaşanmaz. Yalnız tek parti yönetiminin oluşturduğu ortamla sanat ve edebiyatta mizahın gücü daha da azalır. 1950 sonrasında ise daha özgürlükçü bir ortamla karşılaşılır. Belli bir müddet sağlanan bu rahatlama ortamı ile yazarlarda farklı düşünce algıları oluşur. Ayrıca II. Dünya Savaşı ile birlikte dünya edebiyatı etkilenmiş, Türk edebiyatı da bu etkiden payını almıştır.

1950'lerde hem ülkedeki hem de dünyadaki siyasi gelişmeler Türk yazarını da etkiler. Savaş ve politikanın zararlarının yoğun olarak hissedildiği bu yıllarda artık insanlık, kendisini sıkıştıran tüm olumsuzluklara rağmen çıkış yolları aramaya çalışır. Türk sanatçılarının da dünyadaki gelişmeleri yakından takip ettiği bu dönemde sanatçılar Batı'dan gelen değer ve düşüncelere daha farklı şekilde yaklaşmışlardır. Dada, Sürrealizm ve Varoluşçuluk gibi akımlar sanatçıların eserlerine yansımıştır. Kafka, Zweig, Albert Camus gibi yazarlardan etkilenip kara mizahın çeşitli örneklerini de kısmen vermişlerdir denebilir.

¹¹² Andre Breton: Sürrealizm Manifestosu, Der: Ali Artun, “Sanat Manifestoları” İletişim Yayınları, İstanbul, 2011, s. 187.

Bu kuşağın öykücülerinin kara mizah eğilimleri ele alınırken aynı zamanda eser özetlerine de değinileceğini söylemeliyiz. Çünkü kara mizah, harikulade, düş ve delilik gibi öğeler Gerçeküstücü bir kurmaca metnin doğasını daha net yansıtacaktır. Özellikle kara mizahta bu kuşağın öykücülerinin öykü özetlerine daha çok yer verilmiş olması, kara mizahın anlaşılmasını daha da kolaylaştıracak ve diğer öğeler işlenirken anlatıda tekrara düşülmesine neden olmamaya çalışılacaktır.

2.1.2.1. Feyyaz Kayacan'da Kara Mizah

Feyyaz Kayacan da 1950 kuşağı yazarları içinde farklı bir yere sahip yazarlar arasındadır. Türk edebiyatının genel seyri içinde yukarıda sayılan özellikler yanında ülke içi siyasetin ve dünyadaki gelişmelerin etkisinde kalan sanatçılarımızdan biri olarak Kayacan, imgeci yaklaşımları ve Gerçeküstücü kimi eğilimleriyle dikkat çeker. Nihal Kaya, Ahmet Miskioğlu'dan aktardığına göre, Kayacan “Çağrışım karışıklığı, mantık dışına çıkışlar, söz dizimi bozuklukları, şaşırtıcı cinsel sorunlar”¹¹³ özellikleriyle Gerçeküstücü dilin imkânlarından beslenmiş bir yazardır. Ayrıca Asım Bezirci tarafından kullandığı dil özellikleriyle II. Yeniciler arasında sayılabilecek biri olarak değerlendirilmiştir.

Yazarın Gerçeküstücü olarak değerlendirilmesi ise şu şekilde ele alınmalıdır:

“Hayalgücünü, alegoriyi, ironiyi ve doğüstünü kullanış, dilde biçimsel yenilikleri deneyiş, elbette ki sadece sürrealizmin yöntemleri olarak görülecek uygulamalar değildir. Ancak bilinçaltını, bulanıklığı ve düşleri; fiziksel görünümün dışında beliren görüntüleri ve fiziksel görüntülerin deforme olmuş biçimlerini; delilik ve çocuklukla sağlanan saf görüntü ve dili, dil ve kurmaca türünün bozmayı bir üst gerçekliğe ulaşmak için bir arada kullanış, kaçınılmaz bir şekilde sürrealizme işaret eder. Kayacan'ın sürrealist olarak değerlendirilip değerlendirilmeyeceği konusundaki tartışmada onun yazınıyla ilgili bilinmesi gereken, yazarın bir üst gerçekliğe ulaşmayı isteyip istemediğidir. (...) sürrealizmin tarihi, coğrafi ve kültürel nedenlerle Türk edebiyatına girdiğini söylemek sorunlu bir yaklaşım olacaktır.”¹¹⁴

Jale Özata Dirlik yapan ise Feyyaz Kayacan hakkında şu değerlendirmeleri yapar:

¹¹³ Nilay Kaya, Feyyaz Kayacan Öykücülüğünde Görme Problemi. Yüksek Lisans Tezi, Boğaziçi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, 2009, s. 4.

¹¹⁴ Kaya, a.g.e.,s. 5.

“1950 kuşağı öykücülerinden yaşça büyük olan Feyyaz Kayacan, yapıtlarını onlarla aynı dönemde verse de dil kullanımındaki farklılık ve özgünlük açısından kuşağının genç yazarlarına esin kaynağı olmuştur. Kayacan’ın öykülerinde, anlatılmak istenenin yalın, benzetmesiz ya da deformasyona başvurmadan anlatılmasına yönelik güçlü bir direnç vardır. Hemen her cümlede ya bir klişe bozulur ya da özgün benzetmelere başvurulur.”¹¹⁵

Necip Tosun’a göre de “O, gerçeküstücülerin “gerçek yaşam bu değil” genel anlayışları doğrultusunda, düzen eleştirileri yapmıştır. Tıpkı gerçeküstücüler gibi deliliği övmüş, ham gerçekliğe kuşkuyla yaklaşmıştır. Bilinçaltını, bunalım ve boğuntu çağını aşmada önemli bir imkân olarak görmüştür.”¹¹⁶

Yazarın *Şişedeki Adam* adlı öykü kitabında kara mizahın çeşitli örneklerini sunduğu görülür. Eserin ilk öyküsü olan “hiçoğlu’nun serüvenleri” adlı öyküsünde, adını bilmediğimiz bir kahramanın kendi olma ve kendisine bir isim bulma yolculuğu gözler önüne serilecektir. Kitaptaki ‘şişedeki adam’ adlı öyküsü ile aynı ada sahip olan kahraman, burada toplumsal korku ve dayatmaların eşiğinde sıkışıp kalır ve varoluşsal bir çabanın peşinde idam edilme kaygısı yaşar. Adını kimsenin öğrenmek istememesine içerleyen kahraman, kendi varlığının sezinlenmesini bekler. Kimlik sorunu kara mizah için bir malzemeye dönüşür.

“Ad bir çeşit safradır. Kişioğluna kimin nesi olduğunu, hangi rafin malı olduğunu öğretir. Ad sahibi olmak, mal sahibi, yetki sahibi, devede kulak sahibi olmak kadar kişiyi soylandıran birşey. Adsız olmak adların dışında yaşamak, penceresiz bir odaya bir perde asmaya benzer, penceresiz bir odanın penceresinden atlamaya benzer.”¹¹⁷

Yine ad bulma serüveninde başına olmadık işler gelen hiçoğlu, kimse tarafından kabul görememiş hatta deliler ve ölülerce bile dışlanmıştı. İnsanların garip bakışları arasında yaşamaya çalışan hiçoğlu, kendi kimliğinin varlığının diğerlerine bağlı olduğunu ve bu amaçla kendisini onlara kabul ettirmek zorunda olduğunu düşünmektedir. Burada kara mizah,

¹¹⁵ Jale Özata Dirlikyapan, *Yazınsal Kavrayışta Köklü Bir Değişim: 1950 Kuşağında Türk Öykücülüğü*, Doktora Tezi, Bilkent Üniversitesi, Türk Edebiyatı Bölümü, 2007, s.

¹¹⁶ Necip Tosun, *Öykümüzün Kırk Kapısı*, Hece Yayınları, Ankara, Mayıs 2013, s. 131.

¹¹⁷ Feyyaz Kayacan, *Bütün Öyküler*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1996, s. 9.

bireyin birey olma arzusunun anlatılması açısından önemli bir unsur olmaktadır. Herkes gibi ad sahibi olmayı arzulayan bireyin yalnızlaşması gözler önüne serilir.

“Elini ayakkabısıyla kaldırımın arasındaki boşluktan geçiriverdi. Toprakla kardeşliğini, eskimiş bir yoğurt kaymağı gibi sıyrırarcasına ya da yaranın kabuğunu. Kabuk kopunca Hiçoğlu’nun ayakları birbirine dolandı ve yere düştü Hiçoğlu.

Ama kimse koşmadı yardımına.

Niye koşsunlar? Adamakıllı düşmemişti ki boylu boyunca canını acıtaraktan yüzüstü kapaklanan hiçliğinde ve adsızlığında.”¹¹⁸

İnsanların acıma duygusunun nasıl köreldiği görülür. Bireyin yalnızlığı o kadar artmıştır ki artık acıma duygusunda da olağanüstülükler ve aşırılıklar görülmelidir. Kara mizahın meseleleri ele alırken kullandığı o bütünlükçü yapıdan faydalanılmıştır. Abartılarak anlatılan bu mesele yürek burkan bir güldürü ögesi gibi karşımıza çıkacaktır.

Kendini kabullendirmek adına tüm yolları deneyen Hiçoğlu, kentlilerin de reyiyile sürgüne gönderilir ve Gökgürültülerinin huzurunda bulur kendisini. İşin tuhaflığı giderek artarken artık gerçekdışı olaylar da yoğunlaşır. Postacı’nın evine giden Hiçoğlu, cevabı onun evinde bulacağını öğrenince sevinir. Onun isminin ancak Postacı tarafından bilineceğini söyler. Kahramanı oracıkta artık bu ad arama zahmetinden kurtarabileceğini söylese de Hiçoğlu, bunun herkesin huzurunda gerçekleşmesini istediğini aktarır. Meydana kurulan tribünlere gökgürültüleri dediği ‘Sigorta Şirketi Başkanı, Banka Müdürü, Çöpçüler Genel Süpürgesi, Deliler Derneğinin Baş-çığlıkçısı’ yerleşmiştir. Sonunda adının HİÇOĞLU olduğu ilan edilen kahraman, varlığını bulması ile yok olur. Yükselen ve hiçliğe karışan HİÇOĞLU yine bir toplumsal sorunun ele alınmasıyla resmedilir.

“Hiçoğlu... Hiçoğlu... Hiçoğlu...

Nerdesin Hiçoğlu?

Nerdeyim Hiçoğlu?

Hiçooooğlu nerdeyiz?

¹¹⁸ Feyyaz Kayacan, Bütün Öyküler, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1996, s. 11.

Gazetecilerden biri Hiçoğlu bayrak direğinden koparken adlı fotoğrafın nasıl çıktığını merak ediyordu.”¹¹⁹

Özlem Mecek ise bu öykü hakkında şu tespiti yapmaktadır: “Gerçeküstü bir anlatımla süslenmiş bu öyküde Kayacan, kara mizahın tüm materyallerini kullanmıştır. Ana karakterin durumuna okur ne üzölmüş ne de gülmüştür. Saçmanın öyküye sindirilmesi ve aklın sınırlarını zorlayarak akıl dışı bir yere varması bunu işaret etmiştir. Varlığını, kimliğini ve çevresini sorgulayan, zaman zaman bunların tümünden kaçan ana karakter sonunda bulunduğu sevindiği hiçliğiyle birlikte yok olmuştur. Birey olabilme çabaları, birey olduğu gün onunla birlikte kaybolmuştur.”¹²⁰

Eserdeki “şişedeki adam” adlı öykü, mizahi anlatıma uygun örnekler barındırmaktadır. Eserin kahramanı, toplumsal bunalımların pençesinde biri olarak karşımıza çıkar. Bu boğucu durumdan kurtulmaya çalışan kahraman, bir şişenin içine hapsolmuştur.

“Kimlik” ile “hiçlik” (bir kimliğe sahip olamama) kavramları bazı sözcük oyunları ile öykünün ana teması hâline gelir. “Hiçlik kağıdı” edinen ya da zorla edindirilen öykü kişisi, kendisini bir şişenin içinde sokaklarda bulur ve böylelikle taşınmasını istedikleri “yafta”nın, içinde bulunduğu şişe olduğunu anlar. Artık “hiçliği” belgelenmiş, lokantanın reklamını yapmak üzere bir şişenin içinde sokak sokak gezmeye, kimi zaman da yuvarlanmaya mecbur bırakılmıştır. Daracık yaşam alanında başkalarının alay konusu olmaktadır.”¹²¹

Kendi dışındakilerin varlığı üzerine eğilmesi beklenen kahraman, ‘izlenen’ bir nesne konumuna düşer. Herkesin varlığına dair sezinlemelerde bulunduğu bu kişi, varlığı belirsiz bir nesne ve varlık olarak görölmeye başlanacaktır. Başta yayınevinde basım yanlışlarını düzeltmek için çalışan kahraman, işinden sıkılarak işten ayrılmıştır. Bir lokanta önündeki şişenin içine giren kahraman, bu halini kabullenmek zorunda kalır. Toplumun kısılcığında özgürlüğünü kazanmakta güçlük çekerken olmak istediği kişi olamadığını, onu görenlerin arzularının önünde bir engel olduğunu dile getirecektir. Kendi ben’i ile de mücadele eden kahraman, bir gazete ilanındaki yazının içeriğine odaklanır.

¹¹⁹ Feyyaz Kayacan, Bütün Öyküler, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1996, s. 22.

¹²⁰ Özlem Mecek, Türk Öyküsünde Kara Mizah (1950-1980), Yüksel Lisans Tezi, Akdeniz Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Antalya 2018, s. 36.

¹²¹ Jale Özata Dirlikyapan, Yazınsal Kavrayışta Köklü Bir Değişim: 1950 Kuşağında Türk Öykücülüğü, Doktora Tezi, Bilkent Üniversitesi, Türk Edebiyatı Bölümü, 2007, s. 120.

“Gazetedeki ilanı okuduktan sonra lokantanın yolunu tuttum. MAHŞER lokantası. Doğrusu lokantaya Mahşer adı verilmesini çok beğendim. Çok müşteri olacak da ondan bu adın takılması uygun bulunmuş dedim kendi kendime.”¹²²

Mahşer gününün parodisinin yapıldığı bu alıntının kara mizah için iyi bir örnek olduğu söylenebilir. Bu adın zihinlerde ölümü çağrıştıran metaforu ile gülünç hale gelişi aynı anda verilmiştir. Buradan yola çıkarak bir lokantanın kazanç, ölümün sağlayacağı katkı ile ifade edilmiştir.

Toplumdaki bireylerin silikleştirilmeye çalışılması, onların ‘Hiçlik İşleri Başçevirgenliğin’den hiçlik kâğıdı almak zorunda oluşları, yaşamlarının nasıl güçleştirildiğini gösteren bir mizah ortaya koyacaktır. Ekonominin, otoriterliğin, insanların ve sokağın kontrolündeki kahraman da ancak içinde bulunduğu durumu kabullenip onun saçmalığı üzerine yoğunlaşacaktır. Öyle ki Şişedeki Adam, bu haliyle sonunda, ‘ŞİŞEDEKİ ADAM LOKANTASI’nın vitrinini süsleyen bir nesneye dönüşmekte bir problem görmeyecektir. Daha öncesinde kaldırımdaki bir deliği savunan bir avukat, bu delikten ilaçlar satan bir doktor, HİÇİMGELDİ adlı bir dilenci, bir peygamber, bir papaz ve soytarı gibi diğer kişiler kendi absürtlükleri ile kahramanın dikkatini çekecektir.

SİĞİNAK HİKÂYELEERİ’nde toplanan öyküler,yazarın en dikkat çekici ürünleri arasında yer almaktadır. Bu öykülerde kimi araştırmacılar tarafından öykünün şiirselliğini arttıran özelliği üzerine durulmuştur. Eserde daha önce görülmemiş anlatım özellikleri görülecektir.

Eserin ilk öyküsü olan “sığınaç”ta Forest Hill’deki insanların savaş zamanlarındaki alışkanlıkları gözler önüne serilmiştir. Her zamanki olağan işlerinin yanında sığınağa gitmeyi de olağan işlerinden biri haline getiren insanlar, bu durumu yadırgamaz hale gelmişlerdir. Anlatıcı ise karısını York’a göndermiş kendisi Londra’da kalmış işsiz, parasız ve yalnız bir kahramandır. Tehlike anları dışında kütüphanede vakit geçiren kahramanın gözünden savaşın izleri ve insanların yabancılaşması gözler önüne serilir. İnsanların ölümle burun buruna olmaları bunun varlığına alışık hale gelmeleri ise en olağan durumlardan biridir. Uçak bombardımanları altında ölümün olağanlaşması ile alışageldikleri yaşamın değişmemesi

¹²² Feyyaz Kayacan, *Bütün Öyküler*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1996, s. 55.

arzulanır. Mr. Ellis ile karşılaşan anlatıcı onu elinde bir kürek ve kova ile görür. Tek korkusu bahçesine bomba düşme olasılığı olan Mr. Ellis, havadaki balonları saymaya başlar. Ölümün ve yalnızlaşmanın pençesindeki insanların ölüme ve yaşadıklarına karşı vermiş oldukları tepki bir kara mizah refleksidir.

“-Balonlar bugün dünkü kadar yüksek değil, dedi Mr. Ellis.

-Balonlar bugün dünkü kadar yüksek değil dedi, dedim.

-Balonlar bugün dünkü kadar yüksek değil, dedi binlerce insan Mr. Ellis’in ağzından.

Dartmouth caddesi ile Tanrı arasında nazar boncukları gibi duruyor balonlar. Balonlar Mr. Ellis’in muskası. Bahçeye ya bomba düşerse, düşüncesi Mr. Ellis’in korktuğu biricik şey. Öte yanını umursadığı yok. Ev gitse bile olur. Yeter ki erik ağaçlarına, delfinyomlarına, jeranyomlara ve öteki Latinceli bitkilere el sürmesin ölüm.”¹²³

Görüldüğü gibi, ölümün korkusu bireyin düşüncesinden tamamen uzaklaştırılmıştır. Yok olma tehlikesi kendi dışında sahip olduğu varlıklar için geçerlidir. Kişi sahip olduklarını kaybetmek istemez. Bu da kara mizahın bir anlatısı olarak karşımıza çıkar.

Sığınakta domino taşı oynayan ihtiyarlar ise ölümü bekleyenlere sabretmelerini gerektiğini dile getirirler.

“Acelesi yok” dedi, “bekle” dedi, sığınakta domino oynayan ihtiyarlardan biri. “Sen işine bak” dedi ihtiyar, “birazdan civcivlenir, hummalanır ölüm. Geliyordur şimdi, aklına insanları koyarak. Belki biz de varızdır aklında, belki yokuzdur. Acelesi yok.”¹²⁴

Bombardıman sırasında demiryolunun kenarına bir bomba düşer. O sırada mutfak işiyle uğraşan Mrs. Valley’nin ise yüreği ağzına gelir. İşi yarım kalan Mrs. Valley, ağzına ne gelirse sayar. Çarşamba gecesini Mrs. Valley, poğaçalarını hazırlar ve sığınağın yolunu tutar. Mr. Ellis, çocukları merak eder. Mrs. Valley ise çocukların şehirden korkup kaçtıklarını, orada burada cephe cephe savaştıklarını dile getirir.

¹²³ Kayacan, a.g.e., s. 66.

¹²⁴ Kayacan, a.g.e., s. 68.

“Biri Avrupa’da, biri Afrika’da, biri denizlerde, biri havalarda, biri yer altında, biri güneşte, biri ayda biri cehennemde...” dediği çocukların bu durumuna çok öfkelenildiğini söyler. Onların bilgiçlik ve cüretkârlıkları karşısında onları cezalandıracağını ifade eder. “...bilgiçlikleri tutacak olursa beş kardeşin güneşten kopma şamarlarını taaa elimin güneyinden ve dört bir köşesinden ve yedi canımın canı çekerse ki çekememezliğine imkân yok bana okunan veya savrulan meydancıklar karşıma çıktıkça, o vakit işte, bütün Allahların kanını başıma sıçratarak bir zırnığını bile bırakmak ellerinde o bilgiçlerin o ölüm yamakları ve hık deycilerinin akıllandıkları entipüften karanlıkların ve vay haline bu çaptaki lâftan lâf anlamıyanların.”

....

Sonra o uzun cümlenin karşısında karnımız acıktı.

Poğaçalara dadandık.”¹²⁵

Anlatıcı içinde bulunduğu bu olumsuz koşulları kara mizahın gücü ile anlatmaya çalışmıştır. Bir taraftan savaşın, bir taraftan insanların, savaşa giden gençlerin ve yoksulluğun açtığı derin yarayı kara mizahla dengelemiş kimi hüznü kimi tebessüm ettiren bir saçmalığı gözler önüne sermiştir. Dil de artık onulmaz bir haldedir. Kişi dilde de beklenmedikler ve saçmalıklarla örülmüş bir anlatı tarzı belirleyerek kara mizahın üslup özelliğini yansıtmıştır.

“Tütüncü Gareth” ise *SİĞİNAK HİKAYELERİ*’nin diğer bir öyküsüdür. Öykünün başkahramanı diğer öykülerde olduğu gibi sığınağın kahramanlarından biri olan Gareth’dir. Çanakkale’de ayağını kaybetmiş olan Gareth, İngiltere için Osmanlı’ya karşı savaşmış bir askerdir. Gareth’e Türk olduğunu söyleyen anlatıcı, savaşın bunalımlarını hâlâ derinden hissetmektedir. Eserin diğer kahramanları gibi savaştan bir nebze de olsa uzaklaşma arzusunda olan Gareth, yine diğerleri gibi meyhaneyi kendileri için bir kaçış merkezi olarak görmektedirler.

Anlatıcı, Gareth ile karşılaşmadan önce sığınağın önünden geçerken çeşitli ilanlarla karşılaşır. İronik bir tarafı olan değerlendirmelerinde yapay bir hüznü ve hayranlık da iç içedir.

¹²⁵ Kayacan, a.g.e., s. 71.

“Persil çividi, çamaşırları temizlemeye bire birmiş. Nur gibi çıkarmış sudan Persil ile yıkanan çamaşırlar. Persil çividi günahları çitilemeye bire birmiş. Mahalle sinemasında gelecek hafta renkli bir savaş filmi oynatılacaktı. Savaşlar kantoculuğa çıkmış. On yıl önce oynatılan savaşların böyle renkleri yoktu.”¹²⁶

Gareth ile konuşmaktan onunla vakit geçirmekten hoşlanan anlatıcı, Türk olduğunu söylediğinde Gareth’in şaşkınlığı ile karşılaşılır. Savaşta bacağına kaybetmesini kara mizahın incelikleri ile ortaya koyar. Gerçeküstücü anlayışla, egemen sınıfın erkeği bir savaş nesnesi olarak kullanılmasına karşı çıkılır. Bu anlayıştaki sanatçılar erkek bedeninin iğdiş edilmesi ve sömürü düzeninin bir parçası olarak görülmesine karşı bir duyarlılık göstermişlerdir. Bacağına savaşta kaybeden Gareth, bu durumun acısını fantastik bir durumla ortaya koyar.

“Gareth, sanki büyük bir kehanet duymuş gibi terazinin başından ayrıлып yanıma geldi, elimi sıktı.

-Sahi mi, Türk müsünüz siz? E biz demek ki çok uzaktan akrabayız. Çok uzaktan. Çanakkale kadar uzaktan. Sizin toprağınızda benden bir parça var. Bundan evvelki savaşta bacağıma bırakmıştım orada. Helâl olsun bacağı. Nurlar içinde yatsın. Periler kessin kayıp bacağımin ayak tırnaklarını.”¹²⁷

Feyyaz Kayacan’ın *gibiciler* adlı eserinde de kara mizahın örnekleri görülmektedir. Eserdeki “iyilik uzmanları” adlı öykünün konusu iyi olmanın abartılmasıdır. İyilikte uzman olduğu iddia edilen kişilerin içinde bulunduğu zor durumlar yanında onların ikiyüzlülükleri görülmektedir. Öyküde on bölüm bulunmakta ve her bölümün kendi anlatıcısı öyküyü anlatmaktadır. İlk dokuz uzman, toplumdan uzakta yaşayan bireyler olarak resmedilir. İnsanlığa faydalı olmak arzusunda olup bu tutumlarında samimi olmayan, kimi aksak özellikleriyle karşımıza çıkan bu bireyler tutarsız davranışlarıyla kara mizahi bir anlatının malzemesi olurlar.

“Ben iyilik için gelenin biriyim yeryüzüne. O bana değgin bir uzmanlık. Sonraları pırl pırl bir salgın içine sokacağım iyiliğimi. Gelip görecekler. (...) Siz bakmayın öyle şarapların en pahalısını içtiğime. Pahalı şarapta insanların

¹²⁶ Kayacan, a.g.e., s. 87.

¹²⁷ Kayacan, a.g.e., s. 92.

falını daha iyi düzenliyebiliyorum. Dünyanın parasını tüketiyorum şuralarda iyilikler, fallar adına. (...) Sonra sanırsam bir adamı bir yerden alıp başka bir yere götürdüler. Ben meşguldüm. İyiliğimi düşünüyordum. Hangi dilden çevrilmeliydi bu adam. Hava çok güzeldi.”¹²⁸

Dördüncü iyilik uzmanı ise insanların yalnızlığının ortadan kalkmasını arzu etmektedir. Bu durumunun ortadan kalkmasını arzulayan anlatıcı, bunun için intihar etmeyi istemektedir.

“Ölümlerle, onların bu kısır yalnızlıklarını çürütecektim. Bu benim en sürekli iyiliğim olacaktı onlara. Hava güzeldi. Sokağa döküleceklerini sanmıştım. Herkes görsün istiyordum yapacağımı. Ama sokak neredeyse boştu.”¹²⁹

Kendisinin mükemmel bir iyilik uzmanı olduğunu düşünen altıncı uzman ise kötürümdür. Sokağa insanların arasına çıkma ihtimali olmayan iyilik uzmanlarının altıncısı, yatağından pencere kenarına gidişinin bile günlerce sürdüğünü dile getirmiştir.

Yedincileri ise bir ozandır. Tüm insanlığa ve evrene karşı iyilik beslediğini söyleyen anlatıcı yazdığı şiirlerde, insana ve doğaya dair ne kadar büyük bir anlatıda bulunduğunu sayılarla ifade eder. Çevresine o kadar duyarlıdır ki hiçbir şey kaçmaz gözünden.

“Kıskançlamasına bakışlarım vardır. Dün bir şiir çizdim. İçinde 30.000 kişi, 7000 ağaç, 400 insancıl tutum, 300 mitologya hayvanı, 60.230 teneke kevser suyu ve 2750 ana sokak vardı. Ve ben tuttum inşalar adına bu şiirin bir güzel bağımsızlığını ilan ettim. Bu gün bir güzelliğime daha vardım.”¹³⁰

Bir sonraki iyilik uzmanı ise bir fotoğrafçıdır. Çektiği resimlerle iyiliğini ortaya çıkardığını iddia etmektedir. İnsanların ölümüne seyirci kalmayıp onları acının fotoğraflarına dönüştürmüştür. İdam edilen bir adamın resmini çeken anlatıcı, o anın pürüzsüzlüğü üzerine konuşmaktadır. Fotoğrafın kötü çekilmiş olması iyiliğinin boşa gitmesi demek olacaktır.

“Ödüm kopuyordu; ya resim fena çıkarsa diye. Çünkü o resme tüm iyilik ve anlayışımı akıtmıştım. Acının, korkunun adamın yüzüne kaktığı çizgileri en

¹²⁸ Kayacan, a.g.e., ss. 174-175.

¹²⁹ Kayacan, a.g.e., s. 177.

¹³⁰ Kayacan, a.g.e., s. 180.

ince ayrıntılarına dek saptamak istemişim. Resmi gördükten sonra korkularım sona erdi, içim açıldı. Pürüzsüz bir eser ortaya koymuştum.”¹³¹

Tarihin onu omuzlarda taşıyacağını iddia ettiği fotoğraf ise aşağıdaki gibidir. Bu fotoğrafın gücü ile müzelerde resimleri kapış kapış gideceğine inanan fotoğrafçı, ölüm cezasına karşı büyük bir kampanya başlattığını dile getirmektedir.



2.1.2.2. Orhan Duru'da Kara Mizah

Orhan Duru, 1950 kuşağı yazarları arasında önemli bir yere sahip öykücülerdendir. Dönemin sorunlarına karşı yaklaşımı, kullandığı dil ve öykülerindeki anlatım zenginliği ile dikkat çeken yazarlar arasındadır. Özellikle gazeteci kimliğinin verdiği refleksi gündelik hayatın sorunları üzerine eğilmiştir.

“Yalancılıklarla dolu, gerçeklerin saptırıldığı, çarpıtıldığı bir çağda öteki yazın türleri gibi öyküye de, öykü yazarına da düşen bir görev var, o da iyi bildiği oranda ve alanda gerçekleri yansıtmak, toplum sorunlarına eğilmek, içtenlikle izlenimlerini, tepkilerini ve duygularını gelecek kuşaklara, okuyuculara iletme. Bütün bunları da öykücülüğün gereklerini göz önüne alarak en çarpıcı, en akılda kalıcı ve en parlak biçimde yapmak...”¹³²

Orhan Duru da Feyyaz Kayacan gibi Gerçeküstücülükten etkilenmiş bir yazardır. Onun anlatılarında geçmişle hesaplaşma, gerçeğin tek tipleştirilme sorunu yoğun olarak görülür. Düşlerden, olağanüstüden ve kara mizahtan faydalanan Duru, Gerçeküstücülükten beslenmiştir.

¹³¹ Kayacan, a.g.e., s. 180.

¹³² Orhan Duru, Roman Medyadan Önce Gelir, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2012, s. 162.

“Sürrealistlerin yerleşmiş olan dili ve üslûbu yıkma çabası Orhan Duru'da da mevcuttur. Dilin alışılmış kalıplarını kıran Duru, deyim yerinde ise bir "devrik cümle saltanatı" kurar kendine. Daha önce görülmemiş bu eylem ile mantık çerçevesi içindeki söz dizimini ters yüz eder. Dilin o yerleşmiş şuurunu tıpkı sürrealistler gibi ortadan kaldırır. Üstün çağrışım gücü bu yeniliği yapmasında katkıda bulunur. Ancak Duru'nun bu sürrealistlerden ayrılan noktası "ferdi üslûp" kaygısıdır. Çünkü Duru belirli bir üslûp geliştirmeyi oldukça önemli görür. Hatta "*yazarı yazar yapan üslûbudur*" diyerek gerçeküstücülerin yazı otomatizmine başvurmaz; aksine üslûp çalışmalarına bile girişir.”¹³³

Ayrıca *a* dergisi yazarlarından olan Duru, toplumcu gerçekçi kimliğini de eserlerine yansıtmıştır. Kendinden öncekilerin realist ve natüralist bakış açılarının değiştirilmesi gerektiğini dile getirmesiyle yenilik arayışı içinde olmuş bir yazar olarak karşımıza çıkar.

“Yalın ve süssüz olan dilinin açık ve düzgün bir anlatımı vardır. Asım Bezirci'ye göre “Hikâyeler imgeden, duygudan çok usa, izlenimden çok gözleme dayanır. Gereğince derinleşmez. Konu, çoğunca olaycıklarla yürütülür. Çehov'u andıran bir gülmece havası ve “tip yaratma” çabası bu yürüyüşe katılır.” Öykülerinin yapısal biçiminin göstermiş olduğu bu çizgi aynı şekilde konularına da yansımıştır.”¹³⁴

Toplumsal sorunların pençesinde ve yenilik arayışı içerisinde Batı'yı yakından takip eden bu kuşağın önemli bir özelliği de mizahtan faydalanmış olmalarıdır. Varoluşçuluk ve Gerçeküstücülük akımlarının etkisindeki sanatçılardan olan Duru, kara mizahın ironik vasfı ağır basan yönünü eserlerinde çokça kullanmıştır. Nitekim Duru şunu der:

“Mizah bir çeşit dirençtir. İçinde yaşadığımız duruma bir çeşit tepki ve kendini rahatlatma. Yoksa kasvetten ölürüz. Gördüğümüz çelişkiler, yaşadığımız

¹³³ Gökhan Reyhanoğulları, Orhan Duru Hayatı-Eserleri-Sanatı, Yüksek Lisans Tezi, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2011, s. 117.

¹³⁴ Özlem Meccek, Türk Öyküsünde Kara Mizah (1950-1980), Akdeniz Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 2018, s. 55.

anlamsızlıklar ister istemez kara mizahı getiriyor birlikte. Benim alaycılığım biraz da çağrışımlara dayalı üslubumdan kaynaklanıyor.”¹³⁵

Varoluşçu, Gerçeküstücü, postmodernist yapıdaki öyküleri ile dikkat çeken yazar, kara mizahın da önemli örneklerini sunmuştur. Yazarın ilk öykü kitabı olan *BIRAKILMIŞ BİRİ* adlı eserinde kara mizahın örneklerini görmek mümkündür. “Darağacı Arayan Adam” adlı öyküde, kahraman Ramses, kendini asmaya karar vermiştir. Meşe ağacından bir darağacı yapmak için oduncuya gitmiş, fakat oduncunun elinde bulunan kavak ağacına razı olmuştur. Kavak ağacının parasını isteyen oduncuyu hızarda kafasını ikiye bölerek öldürür. Tam aile sobasına göre kestiği oduncunun yanından ayrılan Ramses, yolda torbalı ve başörtülü bir kocakarı ile karşılaşır. Kendisine karışılmasından, toplumsal baskının sürekli üzerinde olmasından dolayı isyan eden Ramses, eylemlerinin sorgulanmasından bıktığını dile getirir. Üç kavak ağacı ile marangoza giden kahraman, marangozun bu ağaçlardan bir darağacı yapmasını ister. Kocakarı ile konuşmalarından sürekli Çerkez tavuğu yediği için kendini asmak isteğini öğrendiğimiz Ramses, marangozun da isteğini yerine getirmemesinden dolayı onu bir ağaç gibi keserle yontar. Bu absürt ve tekinsiz olan durumlar kara mizah örnekleridir. Kahramanın makul olmayan arayışı ve eylemlerindeki aşırılıklar saçma ve gülünç olanın birleşmesiyle kara mizah olarak karşımıza çıkacaktır.

“Niçin kendini asıyorsun, kimsen yok mu senin?”

“Var, n’olcak?”

“Ama niçin?”

“Çerkez tavuğundan bıktığım için,” dedi genç adam.

Sonra vardı bir marangozun yanına. Aldığı kavaklar sırtında.

“Yap bana bir darağacı.”

“Yapamam” dedi marangoz “Unuttum yapmasını. Eskiden kanlı çarpışmalar devrinde yapardım bol bol. Para kazanırdım bu yüzden bol bol. Ama artık ne eski darağaçları var ne eski ustalar bol bol. Artık kimse kimseyi asmıyor.”¹³⁶

¹³⁵ Gökhan Reyhanlıoğulları, Gerçeküstüçülük ve Orhan Duru’nun Öykülerine Yansıması, FSM İlmî Araştırmalar İnsan ve Toplum Bilimleri Dergisi, 3 (2014) Bahar, s. 277.

¹³⁶ Orhan Duru, Sarmal – Bütün Öyküleri I, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2011, s. 18.

Ramses, bir umutsuzluk dünyası içinde ve karamsarlıkla ilerleyen olaylara bağlı olarak amacının dışında bir olay örgüsü içerisindedir. Amacı kendini öldürmek olan kahraman, kendi dışında karşılaştığı tüm insanları beklenmedik öfkelerle öldürmüştür. Nesne ihtiyacının verdiği hazla ilerleyip dünyadan ayrılma isteğini karşılamaya çalışmış, beklenmedik ve şaşırtıcı sonuçla içindeki şiddet arzusunu açığa çıkarmıştır. Ölüm isteğinin alaya alınması ve ölümün aracısının küçümsenmesi Ramses'i, eski Mısır'ın düş hayatından çıkıp gelmiş birkahraman gibi gösterir.

BIRAKILMIŞ BİRİ adlı kitaptaki öykülerden “Bat”ta da kara mizahi örnekler görmek mümkündür. Tarihsel olanın ironik biçimde ele alındığı öyküler arasında gösterilebilecek bu öyküde halkı için tüm fedakârlıkları göze alabilecek bir padişah ele alınmaktadır. Halkın sorunlarını yakından görebilmek için sokağa çıkan padişah, onların rahatı için vezirinin kellesini vurdurmaktan kolayca bahseder.

“Vezirimın kötülüklerini sayıp döküyor. Kendi fakirliğini anlatıyor. Hemen çıkarıp bir kese altın veriyorum ona. Adam hayretten büyümüş gözlerle bana bakıyor. Sonra anlıyor benim kim olduğumu. Yerlere eğiliyor. Kahveden çıkarken herkes arkamdan bakıyor. Elleriyle işaret ediyorlar, hem korkuyla, hem de saygıyla. Hemen sarayına dönüp vezirimın kellesini uçuruyorum. Çünkü ben halkımı koruyan bir padişahım.”¹³⁷

“YUKARIDAKİ ADAM” öyküsü, kara mizah anlamında önemli örnekler veren bir öyküdür. Öyküdeki kahramanlar yalnızlık, korku ve yoksulluk pençesinde hayata tutunmaya çalışırlar. Öykünün ana kahramanı kiracılarıyla sürekli bir çatışma içerisinde olan ve onlara acımasız davranan biridir. Çevresindekilerin onu serveti için sevdiği düşüncesine saplanıp kalan kahraman, yalnızlık içerisindedir. Kahramanlar bu sürekli çatışma hali içinde birbirlerine olabildiğince acımasız davranırlar. Beklenmedik anda değişiveren komik durumlar yerini acıklı bir sona bırakarak kara mizahın örneklerini verir. Kiracılarına sözde iyilik yaptığını düşünen ev sahibi iki senedir kiraya zam yapmadığını söyleyerek nasıl merhametli biri olduğunu monolog ile aktarır. Yalnız bu düşünceleri dile getirir getirmez kiracılarının kötülüklerini, evi ve kendisi hakkındaki acımasız planlarını şüpheli ve ironik bir tavırla dile getirir. Toplum içerisinde azalan güven duygusunun gözler önüne serildiği bu

¹³⁷ Duru, a.g.e., s. 34.

öyküde gittikçe yalnızlaşan insan portreleri ile karşılaşılır. Kimi zaman bu paranoyakça tutumu ile iyice kendi içine gömülen ev sahibi düşünceleriyle modern insanı yansıtır.

“Düşünüyorum, bir karınca yuvası gibi çalışılıyor, iniliyor, çıkılıyor, hırıltılar, gürültüler, ağlamalar bir türlü dinmiyor. Geçen sene talebe tavuklarımdan birini çaldı ve yedi. Kellemi keserim ki sus payı şoföre de bir budunu vermiştir. Hem niye vermesin, onların hepsi birlik. Ben geçerken odalarının kapılarını kapıyorlar. Arkalarını çeviriyorlar. Sanki benden gizli bir şey hazırlıyorlar. Bulmuşlar, benim gibi bir ev sahibini... Gene de insanoğlu bu. Ne olacağı belli olmuyor ki! Besle kargayı oysun gözünü. İçimden birdenbire ağlamak geçiyor. Ah, ben onlara bu kadar bakayım, bir baba şefkati göstereyim, kanatlarını üzerlerine gereyim de onlar bana bunu etsinler! Benim gibi iyisini nereden bulacaklar.”¹³⁸

Kiracılarının kendisine bir tuzak kuracağından şüphelenen ev sahibi, ironi ve eleştiriyle karışık bir kara mizah örneği verir.

“Şimdi de bana isyan hazırlıyorlar! Evet, evet isyan! Güzel bir kelime bu. Sinsi sinsi yaklaşıyorlar bana. O hayalet gibi çocuklar gözlerini dikmiş, bana bakıyorlar. Sapsarı dişlerini göstererek gülüyorlar. Memurun karısı leğende çamaşır yıkarken göz ucuyla bana bakıp gülüyor. Ne oluyorum? Yaşlı cadaloz bir sandalyeye oturmuş, yolumu kesiyor. Simsiyah bir elbise giymiş, parmaklarını oynatıyor. Buruşuk yüzünün derinliklerinde bir çift göz parlıyor. Bana bakarak fısıldıyor. “Niçin bu kadar kuvvetlisin?”¹³⁹

“YARI YARIYA” adlı öyküde de umutsuz, yalnız ve bunalımlı insanların hayatı ölen bir kahramanın ağzından aktarılır. Yalnızlık ve umutsuzluklarını derinlerde yaşayan bireyleri alan bu öyküde hayat ve toplum karşısında insani değerlerin yok olmasına dönük bir anlatım görülür. Gerek hüznün gerek güldürü öğelerinin bir aradalığıyla anlatılan durum insanın giderek kabuğuna gömüldüğünü gösterir. Bir kaza sonucu ölen ana karakter, kendini olabildiğince huzurlu hissederken yaşamına devam edenlerin bunalım ve yaşam zorlukları dile getirilir. Yaşayanların bu kadar keşmekeşin içinde mutsuz bir şekilde hayata tutunmaya

¹³⁸ Duru, a.g.e., s. 66.

¹³⁹ Duru, a.g.e., s. 66.

çalışmaları ana karakter için oldukça saçmadır. Gerçeğin ve gerçeküstünün bir arada verildiği bu öyküde kara mizah örnekleri görülür.

Karakterin ölümünden sonra etrafına kısa süreliğine toplananlar onunla yaşadıkları veya hissettikleri ile yansıtılır. Ölü, çevresine toplananların günlük hayatlarına devam etmeleri gerektiğini dile getirir. Yalnızlığın, kentleşmenin, ekonominin kısıkcındaki kişiler ile bu etkilerden dolayı yine hayattayken yalnızlaşmış ölü arasında geçen olaylarda, karakter, samimiyetsizliği göstermiştir.

“Sonra ortalık birden kalabalıklaştı. Bir küçücük çocuk yanıma yaklaştı, soğuktan titriyor:“Demek ölüler böyle oluyormuş...”“Evet” dedim ona. “Ben hiç ölü görmemiştim şimdiye kadar...”“Yapma” dedi.“Demek bu kadar uzun boylu olduğunuz halde hiç ölü görmediniz öyle mi?”, “Hı...” dedim. Koşarak uzaklaştı:“Anne, anne bu sırik gibi adam hiç ölü görmemişmiş. Yalan söylüyor, değil mi?” Birçok kimseler güldü. Ama durumun soğukluğunu kavrayıncaya kadar. (Oysa ben size derim: ölümün katılığı, soğukluğu yüreğinizde yer etmesin. Hepsi geçer, çözülür. Benim ölümü gördünüz ilk önce. Gerçek, herkes delirmişti.”¹⁴⁰

Bu olağanüstü hâl ile insanlığın içinde bulunduğu garip durum ve yalnızlık yansıtılmıştır. Ölünün bir an için dirildiğini zanneden merasimdekiler, onun yaşamadığını öğrendiklerinde mutluluk duyarlar.

“(Oysa ben size derim: Ölünün nabzına bakıp ölüp ölmediğini anlamaya çalışmak saçmalaktır. Bu adamın yaşama isteği yitirilmedi ya. Onlar ortalıkta dolaşiyor. Bu adamın çiçekleri koparma isteği ne oldu? Hiç yine çiçekler kopabilir. Bu adam haksızlıklara karşı direndi yaşadığınca, namuslu oldu. Bu ne demektir. Siz de namuslu olun, siz de çiçekler koparın, siz de yaşayın.”¹⁴¹

DENGE UZMANI adlı eserinde yer alan kimi öykülerde de kara mizahın çeşitli örneklerine rastlamak mümkündür. Kitaptaki ilk öykü olan “DENGE UZMANI”, kara mizahın bulunduğu öyküler arasındadır. Öykünün başkahramanı, lunaparkta gösteriler yapan motor sürücüsü Ahmet’tir. Yoksulluğun pençesindeki insan manzaralarından birinin daha

¹⁴⁰ Duru, a.g.e., s. 81.

¹⁴¹ Duru, a.g.e., ss. 83-84.

anlatıldığı bu öyküde, işinden artık eski hazzı alamayan, karısının kendisini aldattığını öğrenip onu öldürme arzusu besleyen ve giderek yalnızlaşan bir kahramanın hikâyesi anlatılır. Kitlelerin onun motor gösterisini izlemek için geldiği günler geride kalmış, yaptığı o riskli akrobasi hareketleri sıradanlaşmıştır. Geçimini kazanmak için yıllarca kullandığı motorla son bir gösteri yapan Ahmet, intihar etmiştir. Motorunun ne kadar yükseğe çıkabileceğini düşünmüş ve son denemesini yapmıştır. Gösterinin sonunda olağanüstü bir olay gerçekleşmiş, Ahmet, gökyüzüne motoruyla ulaşmış, kent in ışıklarını seyretmiş ve yıldızları aşmıştır.

Öyküde bireyin yalnızlığından toplumun çarpıklığına ve insani değerlerden yoksun hale gelmiş bir manzaraya uzanılır. Emeğin, çalışmanın önemi kaybolmuş, kişiler arası güvenin bittiği yansıtılmıştır. Ölümü göze alıp insanları eğlendirerek para kazanmaya çalışan Ahmet, eşinin kendisini bakkal çırağı ile aldatmasına oldukça içerler. İkisini de öldürme arzusu besler.

“Ahmet niyet çekti niyetçiden. Baktı falına. Sonra, “Bismillah” deyip sağ bacağıyla atladi motoruna. Dönmeye başladı firil firil ölüm üstüvanesinde. Ama hiç kimse alkışlamıyordu onu. Yoktu alkışlayacak bir kişi aslında. Hiç kazanamayacaktı artık para, karısı da başkasıyla başka yataklarda. Yapmak istedi olağanüstü bir iş. Dürtüyordu şeytan. Motorun bütün gazını açtı, kendi içindeki gücü de verdi. Tanrıyı da çağırdı yardımına, roket gibi fırladı mağara gibi açık olan hemoroidli ağzından üstüvanenin. Evkaf hanına doğru uçuverdi motorun önündeki lambayla ışığa boğarak her yanı.”¹⁴²

Devrik cümleleri ve mizahi yapısıyla dikkat çeken bu öyküde insan uğraşı ve insanın değersizleşmesi gözler önüne serilirken lunaparktaki diğer oyuncuların da nesne olarak aleladeleşmesi ironik bir dille anlatılır. Motoruyla şehri dolaşan Ahmet karısının evde mevlüt okuttuğunu görür. Yozlaşmanın ve ikiyüzlülüğün içindeki insana dikkat çekilir.

“Evin penceresine yaklaşip bakınca içeri gördü ki, karısı üzgün okuyordu mevlüt:

“Amine hatun ol Muhammed ânesi

Ol sedefden doğdu ol dürdanesi.”

¹⁴² Duru, a.g.e., s. 99.

Küçük çocuklar yarışıyorlardı ceplerini doldurmak için mevlüt şekerleriyle. Helvayı da yemişlerdir diye düşündü Ahmet. Bastı kornasına ama kimse duymadı kornanın sesini, bağırdı avazı çıktığı kadar karısına, ağza alınmayacak sözlerle.”¹⁴³

“BÜYÜK GECE ya da Küçük Harflerle Küçük Gece” adlı öyküde anlatıcı ele aldığı kişilerin tüm gizil duygularını bilebilecek bir yetiye sahiptir. Anlatıcının ele aldığı olayların evreni ise ülkeyi kuşatan Amerikalılaştırma eğilimidir. Öyle ki kadınların bile Amerikalılarla yatma arzusu taşımaları kara mizahla okuyucuya aktarılır. Eserin kahramanları Tevfik Bey, Usta Kâzım ve hayat kadını Türkan’dır.

“Bulamadı otelde yer Tevfik Bey. Tutmuştu bütün odaları ve yüznumaraları ve banyoları Amerikalılar. Tevfik Bey bulamadı lokantada yer, çünkü Amerikalılar da yemek yer. Tevfik Bey gitti bir aşağı sınıf otelde bulamadı yer. Çünkü tutmuşlardı Amerikalılar. Tevfik Bey daha aşağı bir otelde aradı yer. Yatacak bir yer. Bulamadı gene Tevfik Bey. En sonunda aşağı sınıf otellerin birinde buldu bir yer. Hemen hemen Türklere özel bir otel, hem de ucuz, hem daha tahtakurulu bir yer.”¹⁴⁴

Usta Kazım ile Zenci arasında geçen diyalogda, Batı toplumunun faşizan ve sömürgeci yönleri vurgulanır. Ayrıca Tevfik Bey’in de katıldığı bu konuşmalar Amerikalılaştırma, Amerikalılık, Amerikancılık gibi kavramlar üzerinden ilerlemektedir.

“İKİ KAFAYA BİR ŞAPKA” adlı öykünün başkişisi Ömer’dir. Geçimini insanların sokakta düşürdükleri paraları toplayarak geçiren Ömer, köyden kente göç eden umutsuz insanlardan biridir. Sokaklarda başıboş gezer. Karısı ve kendisi için iyi bir hayat arzusunda olan Ömer, bunun için zorlu bir meşakkate katlanamaz. Yine bir gün sokakta olağan işini yapmakla gezinirken karşısına çıkan bir dilenci ona işini öğretmeye çalışır. Nasıl cüzdan bulacağını, bozuk paraları nasıl arayacağını anlatan dilenci, Ömer’in bu başıboş ve küçük bir umuda tutunmuş çabasının engelleyicisi olur. Dilenci tarafından alıkonmuştur. Onun tavsiyelerine uyararak para aramaya çıkmış, başına türlü belalar gelmiş, sonunda ise aradığı

¹⁴³ Duru, a.g.e., s. 100.

¹⁴⁴ Duru, a.g.e., s. 101.

paranın kendinden önce dilenci tarafından elde edildiğini görmüştür. Bunun şaşkınlığını yaşayan Ömer, bir trenin altında kalmıştır.

“Diyordu ki kendi kendine: “Olmalı insanda para hırsı. Olmazsa insanda para, olamaz zampara. Kafamı, kafamın içindeki beynimi, beynimin içindeki sulanmış hüreciklerimi çalıştırmalıyım bulmak için para. Bu yüzden ve bu yüzün astarından biliyorum ki bulacağım para dolu bir cüzdan, ben de bu istek varken.”¹⁴⁵

Beklenmedikler, vurdumduymazlık ve saçmalıklarla süren kısa bir yolculukta kahramanın dilinin sürçmesi, anlamsız sözcükler kullanması ve yer yer şiire yakın söyleyişlerde bulunması dikkat çeker. Anlatıcı bu sayede maddi kazanç uğrunda yolculuğa çıkan, sözde derviş kılıklı bir kişi olur. Karşılaştığı dilencinin onun özsel yansıması olduğu görülür. Yola çıkışları ve hayatın karmaşası içinde sürekli güç kazanarak ilerleyişleri ile iki karakter de benzerlik gösterecektir. Fakat Ömer’in yolculuğu kısa bir süre sonra ‘matrak bir tren’ tarafından bitirilecektir. Önce göle gidip orada kayıkçı ile yolculuk yapan Ömer, kıyıya vardığında dilencinin söylediği yaşlı adamla karşılaşmıştır. Sonradan Ömer’in yanına gelen bir çocuk ona hırsının peşinden sürüklediği cüzdanın yerini gösterebileceğini söylemiştir. Çocuğun peşinden giden Ömer, kendisine öğütler veren dilencinin cüzdanı boşalttığını görünce yine içinden gelen bir hınçla dilenciye doğru yönelir.

“Yürüdüler demiryolunun ötesindeki ağaca doğru, gördüler ki Ömer’e öğütler veren sakallı dilenci gelmiş ondan önce, almış cüzdanı eline, yerleştiriyor paracıkları cebine.

Bir güzel dövmek ve çıkartmak için ciğerlerini, dökmek için barsaklarını tam atılıyordu ki Ömer dilencinin üzerine, girdi bir matrak tren aralarına.

Ateşçi dilini çıkardı ve el salladı Ömer’e.”¹⁴⁶

“BUNU BENDEN İŞİT” adlı öyküde ise her gün kütüphaneye kitap okumaya giden idealist bir kahraman anlatılır. Onun bu uğraşı ise kütüphane memuru tarafından sürekli yadırganır. Memura göre başka bir işi yokmuş gibi gelip duran Osman, boş ve işi gücü olamayan biridir. Okuma arzusunun önünde durmaya çalışan memur, devlet işlerinin nasıl

¹⁴⁵ Duru, a.g.e., s. 106.

¹⁴⁶ Duru, a.g.e., s. 110.

yürüdüğü gözler önüne sermeye çalışırken aydın-toplum çatışmasını da yansıtır. Osman'ın okumak için söylediği listeye olmayacak tepkiler veren memur, onu gelenek ve devlet düşmanı olarak suçlar. Zira bu liste memurun da bildiği kadarıyla devlet düzeni için zararlı kitaplarla doludur.

“Kütüphane memuru anasına küfretmişler gibi fırladı yerinden:

“Bööö, bööö, bozguncu, hain-i vatan, vakti sarayı canan, düzenbaz, hilebaz, hokkabaz. Bööö, bööö yasaktır bu kitaplar yasa. Tehlikelidir aynı zamanda. Ne yapacaksın onları bakayım? Okunmaz onlar, ben senden iyi bilirim senin okuyacağın kitapları...”¹⁴⁷

Osman dışında kimsenin gelmediği kütüphanede çok sıkılan memur, buranın dolup taşmasını arzular. Kendini devletin en yetkilisi olarak tanımlayan memur, halkın ihtiyaçlarını da en iyi bilen kişi olduğunu kendisine verilen görevle izah etmektedir. Kimin ne okuması gerektiğini, eserlerin hangisinin onun kriterlerine uyduğunu tayin etme niyetindedir. Osman ile tartışırken nedenler ve cevaplar da saçma olmaya başlamış, iki taraf da birbirlerine ne söylediklerini kestiremez hale gelmişlerdir. Kendisini orta sınıf bir aydın gibi gören Osman, karşısında devlet otoritesi olduğunu söyleyen memurla anlamsız bir çekişmenin içine girmiştir. Memur, Osman'a kitap okumak dışında başka işler yapmasını tavsiye eder. İşportacılık, bankacılık yapmasını tavsiye ettiği Osman'ın kumar oynamasını salık verir. Ona göre bilgi ağacının altı az bir gölgeliktir. Herkes orada yer edinemez. Bu gibi çekişmelerin sonunda ikisi de çılgına döner.

“Okuyayım sana şimdi ünlü bir oyundan bir parça” dedi Osmana.

Yemek yemek bu herkesin akli fikri

Fifreci Bertrandu eski çoban gel beri.

Çalsın sazlar oynasın kızlar

Hadi haydi da hayda.

Osman ise sıçrayarak, yerlerde yuvarlanarak, havlayarak coşturuyordu kütüphane memurunu. “Anam ne incelik, eşsiz bir insan. Efendim

¹⁴⁷ Duru, a.g.e., s. 115.

bilmiyorsunuz siz kendi değerinizi, değerinizin hokkasını.” diye haykırıyordu avaz avaz.

Fakat kütüphane memuru:

Tahammül mülkünü yıktın Hülâgû han mısın kâfir?

deyip öpünce Osman’ın yanaklarından, iş çıktı zıvanadan. Osman: “Sen beni şey mi sandın ulan.” deyip bir kamus-ı fransevi fırlattı kafasına onun, ki ol kitabın yalnız gelirdi cildi yarım kilo.”¹⁴⁸

“AĞIR İŞÇİLER” öyküsünde işçi sınıfından bir kahraman anlatılmıştır. İşçilerin zorla çalıştırılmaları, haklarını aramakta güçsüz kalmaları, onları savunduklarını iddia eden devlet kurumu ve sol örgütlerin kendi içlerindeki tutarsızlıkları, yöneticilerin zorbalık ve diğer güç yollarıyla her şeyi elde ettikleri ve tüm bunların ışığında ezilenin yine yoksul insan olduğu anlatılmıştır. Sabah kalktığında çeşitli düş anları yaşayan anlatıcı-işçi, yaşamın kendisinden ve cinsellik gibi arzulardan bahseder. Güçlülerin yanında çalıştığını söyleyen işçi, sınıf mücadelelerinin arasında kalmıştır. Sonradan sendika ağası olduğunu iddia eden biri ile karşılaşan işçi, onun kendi haklarını korumasına yardımcı olacağı vaadini duyar. Sendikaya aidatlarını ödediğini buna rağmen sendika ağasının sorumluluklarını yerine getirmediğini söyler. Kendisi karın tokluğuna yaşarken ağanın sürekli lüks arabalara binmesini eleştirir.

“Bu araba sendikanın.” dedi ağa. “Bu araba sendikanın ve işverene sendikamızın ne kadar güçlü olduğunu göstermek için böyle bir araba gerekli. Toplu iş sözleşmesine yaya gelemem ya! Sonra ne der işveren? Küçümsemez mi beni?”

“İşverenden bana ne?” dedim ben de.

“Geçen yılki Impala’yı sattım, bu yıl bir Chevrolet aldım.” dedi sendika ağası ve beni arabaya bindirip dolaştırdı biraz kenti, görülecek ya da görülmesi gereken yerleri. Ben büzülüp gömüldüm arabanın kuş tüyü gibi koltuklarına utancımдан. Sendika ağası gerçek bir ağaydı doğrusu ve bizleri de himayesine almış gibiydi”¹⁴⁹

¹⁴⁸ Duru, a.g.e., ss. 117-118.

¹⁴⁹ Duru, a.g.e., s. 203.

Bu karşılaşmadan sonra yemek yedirilip düşüncelerinden vazgeçirilmeye çalışılan işçi ciddiye alınmamıştır. Sendikaya üye olması için baskı yapılmış, bunu reddedince de darp edilmiştir. Rapor alıp üç gün işe gitmeyen işçi bir düş anından kalktığında etrafında bağırarak solcularla karşılaşır. Birbirlerine yabancı sözcüklerle bağırıp duran bu solcuların arasına ellerinde molotof kokteyli ile öğrenciler gelir. Sonraki bir gün ise gezintiye çıktığında polis tarafından durdurulur. Kenti gezintiye çıktığını söylese de bunun izne tabi olduğu cevabını alır işçi. Dilekçesi cevaplanır. Polisler tarafından barikatlar kurulur. Askerler tankları getirir.

“Ben de yazdım bir dilekçe vilâyete.

Bu kez polisler barikat kurdular. Askerler tanklar getirdiler. Bunları, gezerken ortalığı fazla kırıp dökmeyeyim diye yaptılar. Oysa hiç de öyle bir niyetim yoktu. Biraz gezip hava almak istiyordum.”¹⁵⁰

Orhan Duru'nun “GERİSİN GERİ İLERİ” adlı öyküsünde distopik bir anlayışla Kemalizm karşıtı bir birey ortaya çıkarılır. Sabahın erken vaktinde boy abdestini alan imanlı bir karakter anlatılır. Korna seslerinden bunalmış olan karakter huzurlu bir şekilde ibadet edemediğinden şikâyetçidir.

“Ama rahat bırakmıyor insanı dışarıdan gelen korna sesleri, satıcıların çığlıkları ve gençlerimizin bu ülkede inançların kök salması için sürekli attıkları sloganlar. Onları bu çabalarından dolayı kutluyorum içimden. Tanrı'nın yolunda hep birlikteyiz, koparamaz artık kimse bu toplumu, bu gidişten. Zaten bütün mahalleler tekke ve zaviyelerle dolu.”¹⁵¹

Toplumdaki gelenekçi yapının ironik şekilde ele alındığı bu öyküde, anlatıcının güvenle dile getirdiği zaviye ve tekkelerin varlığı toplum için bir kutsallık göstergesidir. Devamında Atatürkçülerin kökünün kazanmadığını söyleyen koyu muhafazakâr-hâkim gücün temsilcisi gibi görünen anlatıcı, koltuk sevdası çekenleri ve mal mülk yarışında olanları hoş karşılamadığını, onları Tanrı'nın inayetine bıraktığını söyler.

“Tam namazımı bitirip sağa sola selam vereceğim sırada, karımın çıkardığı tıkırtıları duydum mutfaktan gelen. Kahvaltımı hazırlıyor. Biz mutlu bir aileyiz hiçbir sorunumuz yok. Görücü yöntemini uygulayıp, anamın hamama giderek

¹⁵⁰ Duru, a.g.e., s. 205.

¹⁵¹ Duru, a.g.e., s. 414.

vücudunda bir eksiği noksanı var mı diye inceleyip ondan sonra imam nikâhı kıydırarak gerdeğe girdiğimiz günü, bugün bile ilk gün gibi anımsıyorum. Tam o sırada devrim yasalarından olan örtünme yasası devreye girip zaten giymekte olduğu başörtü ve mantoyu atarak peçe ve kara çarşafı dolaşmaya başlayıp iyice içine kapandığına yakından tanık oldum.”¹⁵²

Geleneksel ve dini olanın toplumsal olarak değerlendirildiği anlatıcı tarafından düzeni ve ulûhiyeti sağlayıcı bir güç olarak dile getirildiği görülür. Bu sayede her şey daha normalleşmiştir. Devletin olumlayıcı gücü insanın sınıflar arasındaki yerini daha da sağlamlaştırmış ve onu kötücül duygulardan uzaklaştırmak için yasa ve devrimle korumuştur. Kadının daha da örtünmesi anlatıcı için erkeğin şehvet duygusuna kapılmamasını sağlamlaştıracaktır.

Hükümetin kadın kimliğine dair yürürlüğe koydukları ise anlatıcı için bir şükür nedenidir. Kadın figürleri toplatılmış, yayın organlarındaki açık saçık kadın fotoğrafları kaldırılmış bu sayede anlatıcı huzur bulduğunu iddia etmiştir. Atatürkçülerden kaygılı olduğunu dile getiren anlatıcı ibadetlerini yerine getirenlerin kurum ve kuruluşlarda ilerlemeye daha yatkın olduklarını vurgulamıştır.

“Kaygılıyım. O gün Bakanlıkta çalışma arkadaşım Hacı Ahmet Efendi’ye dert yanyorum Atatürkçüler konusunda. Gerçi kendi üç kez umreye, beş kez de hacca gitti ama, düşündüğü kadar yükselemedi görevlerinde ve bordroda.”¹⁵³

Kara mizahın insanın ikiyüzlülüğünü kısmen acı ile kısmen de ironik olarak ortaya çıkartan yönü Orhan Duru’nun bu öyküsünde görülür.

Kara mizahı kendi öykü anlatısı için sıklıkla kullanan Duru, öykülerinin özellikle ilk dönemlerinde bunu sıkça kullanmıştır. Gündelik olanın mizah ve gerçeküstüyle anlatımını sıklıkla görürüz.

Özellikle “ŞİŞE” adlı öyküsü Gerçeküstücülüğün önemli bir örneği olarak karşımıza çıkar. Otomatizmi bir teknik olarak benimsemediğini gördüğümüz Duru, daha çok harikulade ve kara mizah tekniklerini kullanmıştır denebilir. Öykünün başkahramanı İsmail Usta, her gittiği yere içinde şeffaf bir sıvı bulunan şişesini de beraberinde götüreren biridir. Bir gün etrafı,

¹⁵² Duru, a.g.e., s. 415.

¹⁵³ Duru, a.g.e., s. 416.

büyük kentlerden gelmiş tatilini geçirme niyetindeki insanlarla dolup taşmıştır. Herkes şişenin hikmetini anlama gayreti içerisinde. Çeşitli alkol türleri olduğu zannedilen sıvının su diye cevaplanması izleyicileri şaşırır. Meraklıların bakışları arasında şişenin içindeki su kabarr, dalgalar şişenin camına vurur. Dalgaların eğitimi için çok uğraştığını söyleyen İsmail Usta, çevresindekilerin şişenin tıpasını açma ısrarlarını geri çevirir. Şişenin kapağı açıldıktan sonra ise olağanüstü bir durum gerçekleşir. Dalgalar şişenin içinden çıkarak tüm çevreye yayılır, ne kadar kişi varsa alıp götürür. 90 kişi bu selde can verir bir o kadar da kişi sağ kurtulur. İçlerinden bir tek İsmail Usta dimdik ayakta. En sonunda şişenin ağzını kapatırken “Ben uyarmıştım.” der.

Öyküde, toplumsal yapının giderek bozulduğu, ahlaki misyonların önemini kaybettiği, şehre yayılan bu su ile de her şeyin temizlendiği olağanüstü şekilde anlatılır. Çağın değişmesiyle insanın doğasının da bozulduğu, kapitalist hayat tarzının gündelik hayatın bir parçası haline geldiği, insanların güven duygusunu kaybettiği görülür. Şişesini ressam, yazar, akademisyen bir grup önünde masanın üzerine bırakan İsmail Usta, bu aydın grup karşısında direnir. Şişesini satın almayı teklif edenlere hayır cevabını veren Usta, şişeden bağımsız ülke ekonomisini ilgilendiren meseleleri dinlemek zorunda kalır.

“Somut sanatın en iyi örneklerinden birini burada görüyorum.” dedi bir eleştirmen, jüride görev alan.

“On bin lira veriyorum.” dedi iş adamı.

“Ahh.. Ne kadar cömert ve eli açık bir insan..” diye konuştu yanında bulunan metresi, genellikle nasıl konuşulacağını bilmeyen. “Öyledir.” diye bağırdı dalkavuklar korusu.

“Ben o kadar bağınaz değilim. Özel sektörün de ülke kalkınmasına katkıda bulunabileceğine içtenlikle inanıyorum.” diye yumurtladı, kalabalığa katılan bir öğretim üyesi. “Ne ilkeller arasında kaldık.” diye yakındı bir devrimci kız. Son günlerde Paris’ten gelen ressamla dolaşıyordu ve o ressam da çok devrimci ve balık resimleri yapıyordu, aslında.”¹⁵⁴

¹⁵⁴ Duru, a.g.e., s. 434.

Şişeden çıkan selle şehrin tüm bu duyarsız ve başıboş güruhu ile yeryüzünü boğan insanlık dışı manzaralar bir şekilde şehirden silinip gider. Bu felaketi hazırlayan da yine insanoğlunun kendisi olmuştur.

“90 kadar yurttaş boğularak yaşamlarını yitirdiler, bir o kadarı güçlkle kurtardılar kendilerini ağır ve hafif yaralı durumda. Maddi zarar milyonları aştı. Tüm bu doğal yıkım ve kıyımın ortasında kara-sarı yüzüyle, Ağrı Dağı doruğu gibi dimdik duran İsmail Usta, dalgaların azgınlığı sona erince, onları yeniden şişeye soktu, tıpasını kapadı. Koltuğunun altına alıp tuttu rıhtımın yolunu, “Ben uyarmıştım.” diyerek.”¹⁵⁵

Kara mizahın incelikli anlatım tarzıyla modernitenin ortaya çıkardığı sorun ve insan profiline komik ve acı yönünü ortaya çıkaran Duru, bu öyküde Gerçeküstücülüğün önemli örneklerinden birini vermiştir. “Adam-Ev” ve “Madam Frankenstein” gibi öykülerinde de Gerçeküstücülüğün izleri görülen Duru, kara mizah bağlamında ele aldığı konularda toplum sorunlarını, modernite eleştirisini, törelerin yapısını, insanların duyarlılıklarını yitirmesini, nesneye ve doğaya bakışın artık önemini yitirdiğini, bunca sıkıntıya rağmen saçmalığın ve anlamsızlığın içinde bir yaşam tarzı içinde olduğunu, inancın doğasını gözler önüne sermiştir.

2.1.2.3. Ferit Edgü’de Kara Mizah

1950’lerde yazarlığa soyunan Ferit Edgü, kendisini aykırı bir yazar olarak tanımlamıştır. Geleneğin yeniden yorumlanması, bu güne kadar geline yoldan daha başka çıkarımlar elde etmek, okuyucunun aktif hale gelmesini sağlamak onun yazarlık kimliğinin belli başlı özellikleri arasındadır. Daha çok bireyi ön plana alan yazar, toplumsal konuları da işlemiştir. Yalnızlık, yabancılaşma, intihar, düş, ölüm düşüncesi gibi temalar kahramanlarının ana karakteristik özellikleri arasındadır. Karamsarlık, umutsuzluk, devlet ve toplum etkisi kahramanlarda çokça görülen etkilerdendir. Varoluşçu eğilimi daha çok gördüğümüz Ferit Edgü, Gerçeküstücülüğün imkânlarından kısmen faydalanmıştır.

“Ferit Edgü, tüm öykü serüveni boyunca, gerçek-düş, başkaldırı-uyum, av-avcı, cellat-maktul, yazar-yazı, iktidar-birey, baskı-özgürlük, dirim-ölüm, intihar-devam, cinsellik-ikiyüzlülük, yalnızlık-mutluluk kavramlarının edebî/felsefi

¹⁵⁵ Duru, a.g.e., s. 436.

karşılıklarını tartıştı. Özellikle düş ve gerçek ilişkisi öykücülüğünün temel çizgilerinden biri oldu. Edgü'ye göre düş yoksa yazınsal yaratıcılık da yoktur. Gerçeklerden yola çıkarak düşleriz. Ama düşlerden yola çıkarak da düşleyebiliriz.”¹⁵⁶

Bu açıklamadan yola çıkarak Ferit Edgü'nün Gerçeküstücü etkisi izlenebilir. Yalnız Edgü'nün düş evrenindeki Gerçeküstücülük, yeni bir gerçeklik yaratmak için değil hayal kırıklıkları sonucu umut edilen bir durumdan doğar.

“Varoluşçuluk, empresyonizm, gerçeküstücülük ve görsel sanatların minimalizminden etkilenen Ferit Edgü, ressam kimliğini de anlatılarına yansıtır. Bu açıdan her fırça darbesinin rengini içinde taşıyan bir metne dönüşümü, dilin damıtılarak düşünsel ve estetik düzlemde kurgulanmasıdır.”¹⁵⁷

Yabancılaşma ve bireyin ruhsal durumlarını daha çok ele alan yazarda kara mizah örneklerine de rastlanır. Gerçeküstücü kara mizahın o buruk tadını veren bu örneklerin genelinde bireyin sorunları ve yabancılaşması ele alınmıştır. Edgü'nün eserlerinde ironinin de büyük bir etkisi olduğu gözlemlenmiştir. Varoluşçu bir çabayla kimlik arayışı içinde absürt kimi olayların anlatıldığı öykülerde ironiden faydalandığı görülmüştür.

BİR GEMİDE adlı eserinin ilk öyküsü “KAZA”da kara mizah unsurları ile karşılaşılır. Muhtar GÜDE adlı başkahraman, bir iş için başkente gitmek ister. Ağustos ayının on ikisinde yolculuğa çıkan anlatıcı, ekonomik durumunun iyi olmadığını belirterek otobüs bileti aldığını söyler. Yalnız hem yolculuk anında hem de kaza gerçekleşikten sonra hastanedeki kişiler kazanın bir uçak kazası olduğunu, bu kazadan da kurtulan tek kişinin Muhtar olduğunu söylerler. Olağan bir şekilde yolculuk eden anlatıcı, moladan sonra hostesin mola bitti anonsu ile kısmî bir şaşkınlık yaşar. Yolculuk sırasında da yolcuların uçaktaymış gibi davranmasını garipsemiştir. Kazayı ise otobüsün uçurumdan düşmesi ve kendisinin son anda otobüsten çıkması şeklinde hatırlayan anlatıcı, çevresindekilerin ve haberlerin uçak kazasına ilişkin anlattıkları karşısında paranoyak davranışlarda bulunur. Girişte bir üst kurmaca olarak yazdığı yazıyı da bu olaylar ışığında yazdığını söyler. Düş ve gerçekliğin karmaşık ve sıradan hale

¹⁵⁶ Necip Tosun, *Öykümüzün Kırk Kapısı*, Hece Yayınları, Ankara, Mayıs 2013, s. 268.

¹⁵⁷ Mutlu Deveci, *Ferit Edgü'nün Romancılığı ve Romanlarında İzleksel Yönelimler*, Notos Öykü-Ferit Edgü, Nisan-Mayıs 2018, s. 30.

gelmesinden doğan bir saçmalık içinde olduğunu düşünen anlatıcı, kurtulan tek kişinin o olduğunu bir gazeteden öğrenir.

Anlatıcı içinde bulunduğu çıkmazdan kara mizahla kurtulmaya çalışır. Bir vefat haberini okuduğu yolculuk anında GIYASEDDİN SAVUNDUK adlı bir kişinin ölümü üzerine şunları söyler:

“Rahmetlinin ne de çok hısım akrabası varmış. Her altı ayda bir kirayı arttırması boşuna değilmiş. Yazık cenazesinde bulunamayacağım diye düşündüm. Gıyaseddin Bey’i sevdiğimden değil, cenaze törenlerini sevdiğimden hayıflandım buna.”¹⁵⁸

Yolculuk anında Türkiye’nin ekonomisi üzerine görüşlerde bulunan iki Amerikalı ile önünde oturan iki Arap turistin de bulunduğu anlatıcı, diğer yolcuların durumlarından bahseder.

“Dikkat edince gördüm ki otobüsün sağ yanında, özellikle pencerenin kıyısında oturanların büyük bir çoğunluğu kadınlardandı. Ve bunlar, pencereleri kapamışlar, hostesten aldıkları naylon torbaların içine kusup duruyor, arada bir yanlarındaki pencereyi açıp, ellerindeki torbayı dışarı attıktan sonra, hostesten yeni bir torba ve kolonya istiyorlardı.”¹⁵⁹

Bu garip hadisenin yanında insanın çevresini kuşatan saçmalıklar içinde kalan anlatıcı, ülke halkının durumunu gözler önüne sererken yabancıların da bakış açılarını ortaya koyar.

“Zaman zaman, uzakta, birkaç kerpiç evin oluşturduğu bir köy görülüyordu. Eşeğinin üstünde bilinmeyen bir noktaya doğru ilerleyen köylüyü, ya da yol boyunca, otobüse yetişecekmiş gibi koşan ve avaz avaz bağırarak çocuklar görüyorduk. Azgelişmiş ya da az geliştirilmiş, gelişmesi önlenmiş ya da geliştirmekte olan bir ülkenin azgelişmiş ya da gelişmemiş ya da geliştirilmeleri önlenmiş çocukları. Ya da üçüncü dünyanın çocukları.”¹⁶⁰

¹⁵⁸ Ferit Edgü, Bir Gemide, Alfa Yayınları, İstanbul, Ocak 2019, ss. 10-11.

¹⁵⁹ Edgü, a.g.e., ss. 111-12.

¹⁶⁰ Edgü, a.g.e., s. 12.

Mola sırasında onu çok iyi tanıdığını iddia eden fakat anlatıcının kendisini bilmediğini düşündüğü garip bir kadınla karşılaşır. Daha yolculuk anında başlayan gariplikler düş ve gerçekliğin de devreye girmesiyle hepten içinden çıkılmaz bir hal alır. Hostesin “Jet yolcuları, başkente gidecek uçağımız kalkmak üzeredir.”¹⁶¹ anonsu karşısında anlatıcı şaşkına döner.

“Otobüse binip, koltuğuma oturdum. Yola koyulduk. On- on beş dakika sonra kulağıma,

- ... başım dönmeye başladı...
- ... kusacağım...
- ...neden bu kadar sallanıyoruz...
- ... hava boşluğuna mı girdik...
- ... bu bölgede hep böyle olur...
- ... verdikleri yemek de çok kötüydü...
- ... daha önce uçağa binmemiş miydiniz...
- ... uçak beni hep tutar...
- ... niçin trene binmiyorsunuz...

gibi konuşmalar gelmeye başladı. Bu sırada, kalın, tok bir erkek sesi duyuldu:

- Hava boşluğuna giriyoruz, kemerlerinizi takın.

Ortalık karıştı. Herkes kemerini arıyor. Ben aramadım. Böyle şakalardan hoşlanmam. Otobüste kemer...

Otobüsle hava boşluğuna giriyoruz... Yok deve! Otobüsün penceresinden dışarı baktım. Yolun kıyısında başlayan derin bir uçurumun dibinde vadi görünüyordu.”¹⁶²

¹⁶¹ Edgü, a.g.e., s. 14.

¹⁶² Edgü, a.g.e., ss. 15-16.

Gözlerini açtığıında kendisini hastanede bulan anlatıcı, çevresindekilere yaşadıklarını anlatmaya çalışmış fakat kimseyi inandıramamıştır. İnsanların ona hafızasını kaybetmiş muamelesi yapması karşısında karısına ve yanına gelen diğer kişilere karşı çaresiz kalmıştır. Tüm çıkarımlarına ve mantıksal açıklamalarına rağmen etrafındakilere kendisini anlatamamıştır. Bireyin çaresizliğini gözler önüne seren bu anlatıda insanı kuşatan bir yığın anlamsızlığın içinde kişinin nasıl acınacak hale geldiği gösterilir. Düş evreni ile şekillenen bir kara mizahla karşılaşılır.

“BİR GEMİDE” adlı öyküde de yine kara mizah örnekleri görülmektedir. Öykünün anlatıcısı, ne zaman ve nasıl bindiğini bilmediği bir gemide yaşamaktadır. Ne kadar süredir bu gemide olduğunu bilmeyen anlatıcı, kaptanla da hiç tanışmamıştır. Öykünün genelinde birey ve topluma atıfta bulunulan anlatılarla karşılaşılır. Anlatıcı, kaptanı arama isteği duyup kamarasına kadar üç kere gitmiş üçünde de bu girişimleri boşa çıktığı için tekrar zahmete girmemiştir. Kaptanı bulup kendisini serin meltemli sulara götürmesini rica etme niyetinde olan anlatıcı ilk gidişte kamarayı boş bulmuş diğerlerinde de bir yabancı ve bir dilenci ile karşılaşmıştır. Bireyin kendini sorgulaması, düşünce dünyasındaki çarpıklıklar, yalnızlaşma ve umutsuzluk ekseninde dönen öyküde bu durumlar kimi yerlerde kara mizahla anlatılmıştır. İçinden çıkılmaz bir durumda da olsa çoğu zaman kabullenişin ve simgesel olanın içerisinde kaybolmuşluğun pençesindeki anlatıcı, dümenciyi gördükten sonra hepten cesaretini yitirmiştir. Üstü başı pespaye bir adamın dümenci olduğunu görmesi ve bunun saçmalığını garsona sorması olayların absürt bir şekilde ilerlediğini göstermektedir. Yaşamın gizil dünyasında kaybolmuş bireyin ancak yola odaklanması gerektiği ise garson tarafından dile getirilmiştir. Sonra güvertede bir gençle karşılaşan anlatıcı, gençle konuşmalarının sonunda yine bocalamıştır.

“Biliyor musunuz, diye devam etti, gerçekten hiçbir şey fark etmez. (Güldü.) Kendimizi kandırmayalım. Nasıl olsa bir gün yakıt bitecek. Bugün değilse, yarın bir fırtına patlayacak. Onu atlatsak bile, bir başka fırtına patlayacak, atlatamayacağımız bir kasırga.

-Ne demek istiyorsunuz? dedim.

-Demek istediğim şu, dedi, önünde sonunda dibi boylayacağız. Konuşmasından ve giyiminden, birinci mevki yolculardan biri olduğu anlaşılıyordu.”¹⁶³

Yine gençle, yol ve yolculuk üzerine trajik bir konuşma daha gerçekleşir.

“Gencimiz yaşlımız, hepimiz aynı durumdayız. Bu geminin üstündeyiz. Adı belleğimizin derinliklerine silinmiş bu geminin üstündeyiz. Hoş adını bilsek de neye yarar? Ne nereye gittiğimizi biliyoruz, ne için gittiğimizi. Yiyip, içip, yatıyoruz.”¹⁶⁴

Gencin umutları ve konuşmaları arasında tüm yolcuların önemi ve eylemlerin onlarla birlikte alınması gerektiğine dair görüşler hissedilir. Buna rağmen anlatıcı, bireysel tutum ve davranışlarında daha kuvvetli kararlar alabilmeyi göze almanın önemini vurgular. Umutsuzluğun ve yıkılmışlığın ardından felsefi çözümlerle ilerleyen öyküde, başarının bireysel çabalarla geldiği görülür. Bir kara parçasına yaklaşıldığı görülse de genç bunu fark etmeyecektir.

ÇIĞLIK adlı eserin “YUSUF’UN UTKUSU” adlı öyküsünde Gerçeküstücü bir yönelim görmek mümkündür. En büyük arzusu uçmak olan Yusuf, bu konuda en çok desteği eşinden görür. Uçabilmek için kendi yetileri ve becerileriyle çabalayan Yusuf, ilk başta ipekten kanatlar yapmış fakat başarısız olmuştur. Ayşe Hanım’ın uçuş eşyalarını alabilmesi için yine kendinden fedakârlık ettiği görülür.

“Kara kara düşünürken, Ayşe Hanım yanına yaklaşır, kolundan çıkardığı altın bileziklerle bir beşibiryerdeyi Yusuf’un önüne serdi:

“Umarım bunlar işini görür.”

Yusuf, eşine inanan, ona güvenen bu tombul kadına (Yusuf’un perhiz süresince, onun yemeklerini, yemek zorunda kalmıştı Ayşe Hanım) baktı.

... Kireçkaymağında aklanmış bu kaputbezinden bir pilot tulumu biçti Ayşe Hanım.

¹⁶³ Edgü, a.g.e., s. 41.

¹⁶⁴ Edgü, a.g.e., s. 44.

Singer’inde dikti. Tam göğsüne, kumaş boyasıyla bir Türk bayrağı çizip boyadı.

Her şey tamamdı.”¹⁶⁵

Sürekli, bilim adamlarının çalışmalarını inceleyen Yusuf beş kez uçamaya çalışsa da başarılı olamaz. Ulusal Botanik Enstitüsü’nden ve Ulusal Zooloji Enstitüsü’nden yardım alan, kuşların kanat hareketlerini izleyen, uçabilmek için perhiz yapan ve Ayşe Hanım’ın büyük yardımını gören Yusuf sonunda beklediği güne geldiğini düşünür. Yirmi yıllık birikimini dediği uçuş kazanımlarını şimdi sonuçlandırma arzusundadır. Yerli ve ulusal basın mensuplarının toplandığı bir gün uçuşunu gerçekleştirecektir.

“Yerli basından biri: “Ne kadar uçabileceğinizi umut ediyorsunuz?” diye bir soru yöneltti Yusuf’a.

Yusuf, “Uçabildiğimce” diye yanıtladı bu soruyu.

Dış basından biri: “Başarırsanız, gelecek seçimlerde aday olmayı düşünüyor musunuz?” diye ilgisiz bir soru sordu.

Yusuf, “Başaracağım ve bunu siz de göreceksiniz” diyerek oldukça politik bir cevap verdi. “Adaylığa gelince, bunu hiç düşünmedim. Ama tüm çabalarım ulusum adına olduğundan, niçin olmasın?”¹⁶⁶

İnsan çabalarının üzerinden anlatılan öykü, bir düşün gerçekleşmesiyle de sonuçlanacaktır. Yalnız düşün gerçekleşmesi için uğraşan kadın onun yücelmesine o kadar çok inanmıştır ki eşinden hiç şüphe etmediği görülür. Bunun yanında devlet kuruluşlarının ve medyanın insanların inanç ve eylemlerinden kazanç elde etme lüksü içinde oldukları görülmektedir. Yusuf’un uçmuş olması kısa süreliğine etkilerken mikrofonlar direkt Ayşe Hanım’a yönelmiş, ona kocasının gelip gelmeyeceğine dair inancı sorulmuştur.

“Ne dersiniz dönecek mi?” diye sordum.

“Her zaman inandım Yusuf’uma, dedi. Bir gün başaracağına inanıyordum. Dile kolay, yirmi yıl. Bununla, yalnız bununla uğraştı. Şimdi... Böyle

¹⁶⁵ Ferit Edgü, Çılgık, Sel Yayıncılık, İstanbul, 2013, s. 52.

¹⁶⁶ Edgü, a.g.e., s. 53.

yükselmişken, bir daha geri döner mi bilmiyorum. Sanırım onu aşan bir şeydi bu. Ne bulacağını bilmiyordu. Göklerde demek istiyorum. Şu anda ne buldu, bilmiyorum. Bilmem anlatabiliyor muyum? Eğer benim bildiğim Yusuf'sa uçabildiğince uçacaktır. Onun utkusu bana yeter.”

Ferit Edgü'nün diğer öykülerinde de aynı konular ışığında işlenen kara mizah örneklerine rastlanmıştır. Bunlara *Çılgılık*'ta “Büyük Ustayı Ziyaret”, “Merdiven”; *Doğu Öyküleri*'nde “Mirza”, “İbrahim Oğlu İbrahim Öyküsü”, “Mutluluk öyküleri” örnek gösterilebilir.

2.1.2.4. Sevim Burak'ta Kara Mizah

Sevim Burak Türk kadın öykücülerinde kendine has üslubu ve yazın anlayışı ile dikkat çeken yazarlar arasındadır. Birçok kişi tarafından çeşitli akım ve anlayışların temsilcisi olarak görülse de tek bir sanat anlayışına yöneldiği söylenemez. Varoluşçuluk, Gerçeküstüçülük, postmodernizm gibi çeşitli anlayışların etkisinde kaldığı görülmüştür. Özellikle eserlerindeki dil işçiliği bakımından aykırı yazarlar arasında saymamız gereken yazar, toplumsal baskının pençesindeki bireyi, yalnızlaşmayı, huzursuzluğu, özgürlüğü, kadını, şizofreniyi eserlerinde çokça işlemiştir.

“Sevim Burak öykülerinde, anlamı, söz sağanağından ve alışılmış anlatı kalıplarından çıkarıp minyatürleştirmeye, hatta şifrelemeye çalışır. Dili bir “anlam kırıcı” olarak görmez. Onun kağıda ifade edilmiş/yazılmış formundan görüntüsel/resimsel başka bir şey çıkarmayı hedefler. O öykülerinde tümüyle dilin “görüntü” gücüne yaslanmaya çalışır. Bu elbette “sözün” anlamını yitirdiğine ilişkin bir göndermedir.”¹⁶⁷

Ayrıca yazarın öyküleri kendi hayatının da birer yansımasıdır. Ailesi, annesi, Kuzguncuk ve Tevrat birikimi öykülerinde ana konular arasındadır. Kahramanları sayesinde kendini sağalttığı görülür.

“Yazarın kahramanlarıyla kurduğu bu farklı dünya, keskin bir ironiyi, ince bir sızıyı, saplantıları, olağanüstü ayrıntıları barındırır. Ancak bu dünyanın belirttiğimiz unsurları kesinlikle dışarıdan gözlem yoluyla alınmaz. Burak'ın iç

¹⁶⁷ Necip Tosun, *Öykümüzün Kırk Kapısı*, Hece Yayınları, Ankara, Mayıs 2013, s. 194.

dünyasından, yaşanılarak elde edilir. Zaman zaman şizofrenik ya da paranoid olarak tanımlayabileceğimiz Burak'ın dünyası sizi sanrılı bir atmosfer içerisinde dolaştırır. Artık bunu dışarıdan izleyemezsiniz, yazar sizi de bu atmosfere sokuverir.”¹⁶⁸

Sevim Burak gerçekliği algılayışını ise şu şekilde tanımlamaktadır:

“Hikâyelerime biçimcilik açısından bakarak “Bu öldürünün” yahut “tekrarların” diyelim –bir yoğunlaşma” gerçeği bulma kaygısından ileri geldiği söylenebilir. Çünkü ben gerçeği bir kerede yazıp ortaya çıkarabilen bir yazar değilim; yazarlık tecrübelerime göre söyleyebilirim ki yirmi kere yazarak elde ettiğim gerçek çok alelade bir gerçektir. Bir gerçeği ancak belki yüzüncü kez yazdığım zaman, gerçeğin o olmadığını, değişerek başka bir görünüm aldığını – ve başka bir gerçeğe dönüştüğünü anladım. Bu gerçek topuğuma saldıracak kadar bana yabancıydı – İşte hikâyelerdeki dil bu yeni gerçeğe göre yeniden uydurulmuştur. Yani hikâyeler, gerçeğe benzeyen kelimelerle yazılmıştır ama tam gerçek değil.”¹⁶⁹

Semih Gümüş “Yazınsal Duyarlılığımız ve Modernizm”¹⁷⁰ başlıklı yazısında Burak'ı, modernizm bağlamında diğer kuşak yazarları ile ele alırken onların Gerçeküstücülük, Dışavurumculuk, Kübizm gibi akımlardan etkilendiklerini söyler. Yalnız diğer kuşak sanatçıları arasında Sevim Burak'ı bir başına değerlendirmek gerektiğini ifade eder.

Burak, kara mizah bağlamında ise çeşitli örnekler vermiştir. Ancak onu tam bir Gerçeküstücü olarak değerlendirmek yanlış olacaktır. Çünkü öykülerinde daha çok nihilist ve varoluşçu bir yaklaşım baskındır. Özellikle kahramanların ölümle olan ilişkileri, eserlerde yoğun bir ölüm metaforu bizi bir hiçliğe doğru sürükleyecektir.

“Aslında Burak'ın ele aldığı bir paradokstur. Bir taraftan yazar, kişilerini gerçeklerin düşünüyüşünü gören tipler olarak tanımlarken, diğer taraftan da onların

¹⁶⁸ Bedia Koçakoğlu, Sevim Burak Hayatı-Eserleri-Sanatı, Yüksek Lisans Tezi, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 2006, s. 51.

¹⁶⁹ Nilüfer Güngörmüş, Adalar, Mezhepler, Kimlikler, Notos Öykü Dergi 65. Sayı, Ağustos-Eylül 2017, s. 26.

¹⁷⁰ Semih Gümüş, Modernizm ve Postmodernizm, Can Yayınları, İstanbul, 2015, s. 53.

gerçeğinin hayattakinden çok uzak olduğunu belirtir. Bu kahramanların boşluğa ya da yokluğa dayanan gerçekleri de onları hiçliğe yaklaştırır.”¹⁷¹

Burak, Asım Bezirci ile olan söyleşisinde kendisinin Gerçeküstücü olmadığını kesin bir dille ifade etmiştir. Hatta Gerçeküstücü gibi görünen öğelerin yazarın kendi gerçekliği ile değerlendirilmesi gerektiğini söylemiştir. Yine de Sevim Burak'ta Gerçeküstücülüğün olmadığı iddia edilemez. Diğer 1950 kuşağı öykücüleri gibi kendisinde de Gerçeküstücü eğilimler izlenmiş, etkileşimin bir yöntem olarak görülebileceği ifade edilmiştir. Bu noktadan sonra yazardaki Gerçeküstücülük izlerine bakılabilir.

YANIK SARAYLAR adlı öykü kitabının aynı adı taşıyan öyküsünde, başkahraman daktilo başındaki bir kadındır. Kendi gerçekliğini oluşturmak ve anlayabilmek için daktilonun başına oturmuştur. Toplumsal düzenin bir parçası olarak kadının, bu düzen içinde kırılma anları ve düzen içindeki uyum sorununu gözler önüne serilir.

Ayna koridorundan içeri girdikten sonra “zengin, asil ve kibarız” nitelendirmeleriyle kendilerini anlamlandırmaya çalışan bir grupla karşılaşılır. Sürekli çoğalan ve aynı içinden geçerken büyüyen bu grup toplumsal kimliğin de tanımlanmasına sebep olacaktır. Genel müdürün seçkin kişileri uzaklaştırmasından sonra kadının kendi geçmişine dair hatıraları canlanacaktır. Kibar akrabalarının at benleri ve bu benler içindeki kılları ise ironik bir hal ile ortaya konacaktır. Kendisini uğraş düzeni içinde bulan kişi, daha sonradan öykünün gizil yönlerini ortaya dökmeye ve diğer kişileri aktarmaya başlar. Geçmişinden sıyrılıp kendiyi yüzleşen kadın, ayna evreninden sonra narsist bir eğilim içerisinde olduğunu gösterir. Aynı zamanda toplumun kişiye biçmiş olduğu kimlik özelliklerini acı bir şekilde gözler önüne serer. Kendi beni ile yüzleşmiş bir birey ortaya çıkar.

“<< SEVGİLİ KENDİM>>

Yazdı

Dudaklarında acı bir Gülümseme.

Uğraş düzeninin aynalarında kendine baktı

Gerçekten O,

¹⁷¹ Bedia Koçakoğlu, “Dünyanın En Meşhur Kulesi”ne Yakından Bakmak, Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları, 1 Ocak –Haziran 2009, s. 196.

KENDİSİ...

Hiç değişmemiş
 YİRMİ YILIN DAKTİLOSU
 İstemli insanların soyundan
 Karanlıkta kalmış kadın yüzü
 Boyasız
 Sevisiz
 Ölümsüz”¹⁷²

İçinde bulunduğu durumun acı gerçeği ve bunun kısmen kabul edilmeye başlanması mizahi bir durumdur. Eskiye dönüldüğü anda ise yıkılan sarayın durumu gözler önüne serilir. Artık eski devlet geleneğinin ortadan kalktığı ve Cumhuriyet aydınlanmasının yıkıcı gücü gösterilir. Yeni düzen içindeki kadının konumu ise onun iş hayatına atılmasına katkı sağlamıştır. Kadın artık uğraş düzenin bir parçası olmuştur. BARON BAHAR ile karşılaşan kadın, eski bir aşkın anısını hatırlar. Hem kadının hem erkeğin doğası gereği birbirlerine gösterdikleri yaklaşımlar öykü diline yansımıştır. Kadının kolu için söylenenler onun kimlik olarak toplum içindekini yerini göstermektedir. Ayrıca kadının kolunun yerine tekrar takılması kadın kimliğinin gelenekçi yapıdaki yerini göstermesi açısından ironik bir durumdur. Kadının çantasından kendi dertlerini çıkarmaya başlaması ise dostluklarını pekiştiren kara mizahi bir durumdur.

“Kadın eski bir alışkanlıkla ağlamadı.

Çantasından KENDİ DERTLERİNİ –Saray’ı- Tapu senedini – Kahve Fincanını ve akraba fotoğrafını çıkardı.

İYİCE DOST OLMUŞLARDI.

Baron Bahar, gözünde, yıllardan beri kendi kendine duran tek damla yaşı silerek fotoya eğildi.”¹⁷³

¹⁷² Sevim Burak, Yanık Saraylar, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, Mayıs 2018, s. 27.

¹⁷³ Burak, a.g.e., s. 31.

Baron Bahar'ın anılara sahip çıkabilmek adına söyledikleri yine toplumsal bir yarılmanın da ortaya konduğunu gösterir. Yeni ideolojik yapı içerisinde varlık göstermeye çalışan bireylerin geçmiş ile olan sorunları ortaya çıkar.

“YAŞAMADIM
EVLENMEDİM
GENÇ YAŞIMDA DUL KALDIM
KENDİ YAĞIMLA KAVRULDUM
YEŞİLKÖY YANGINLARINDA YANDIM
ANA TARAFINDAN ERMENİ KUMANDANI ANTRİK'E
BABA TARAFIMDAN HİDİVLİ İSMAİL HAKKI BEYE DAYANIRIM,
dedi.”¹⁷⁴

Anlatıcının Fulya Teyze'si ile karşılaşmasıyla olaylar başka bir boyut kazanır. Kendisinin evlatlık olduğunu öğrendiğimiz kişinin Yahudi olduğu ortaya çıkar. Eskinin sarayına yakışmayan yarı Ermeni, yarı saraylı Baron'u ve kendisinin Yahudi olan tarafıyla kişi yeni düzen içinde kendine yer arayan biri gibi karşımıza çıkar. Fulya Teyze'nin fincanı kırması ve Fransız öğretmeni öldürmesi aynı anda gerçekleşir. Hadise gerçekleşmeden önce kişinin çocukluğuna ait tüm nesne ve fotoğraflardan feragat ediyor oluşu onun da yavaş yavaş ölüme doğru kucak açtığını gösterir. Fincanın kırılmasıyla saray yanmış, öykü kişisi de sokakta kalmıştır. Saraydan sonra huzur bulacaklarını düşünen kadınlar ve azınlıkların fincanın kırılmasından sonra Cumhuriyet içinde de kendilerine yer bulamadıkları sezdirilmiştir. Öykü sonunda ise Baron Bahar, öykü haricinde kalan kişiliğini göstermiştir. Anadolu sorunlarından uzak kimliğiyle ve onu sevne göstermiş olduğu ilgisizliğiyle görülen Baron, yine sonunda kendini anlamıştır. Yabancılaşan ve gittikçe silikleşen Baron caddeye doğru koşmaya başlamıştır.

“EY YA RAB YEHOVA” adlı öykünün başkahramanı, bir paşazade oğlu olan Bilal'dir. Yoksul ve asker kaçağı olan Bilal'in hayatı ve Yahudi sevgilisi Zembul ile olan ilişkisi anlatılır. Evli olmadığı halde hamile olan Zembul'un bu durumu ve onu sürekli rahatsız eden Yahudiler ve Yahudi dostu kişilerle yaşananlar anlatılır.

¹⁷⁴ Burak, a.g.e., s. 32.

Nişanlısı Aşer'i sevmeyip Bilal'le birlikte olan Zembul, Yahudi inancına uymayan bir evlilikten bahseder. Dinin ve toplumun çizdiği sınırların ötesine çıkıldığı görülür.

“Çünkü ben Bilal’in yüzünü gördüğüm zaman RAB’BİN yüzünü gördüm...
Rab bana şöyle dedi – Sen bir Yahudi kızsın, fakat oğlun Müslüman olacaktır...”¹⁷⁵

Gerçeküstücülerin dini kurum ve geleneklere dair söyledikleri hatta kiliseye dair ağır ithamları düşünüldüğünde, Burak’ın öykülerinde din ve toplum kısılcındaki kadının nasıl baskılandığı ve arayış içinde olduğu görülecektir. Kadının namusu söz konusu olduğunda kadının maruz kaldığı eril otoritenin Yahudilik gibi katı dinde nasıl anlaşıldığı yansıtılır.

Öykünün başlangıcında Zembul’un ölüm tarihinin ve bir şiirin bulunduğu bir mezar taşından bahsedilmiştir.

“BAYAN ZEMBUL ALLAHANATI
BURADA MEDFUNDUR
TARİHİ VEFATI 7 TEMMUZ 1981

BURADA MEDFUNSUN BAYAN ZEMBUL
ÇABUK SOLDUN EY GONCE-İ GÜL
MELEKLER EDER SENİ KABUL
CENNETTE EBEDİ RAHATINI BUL”¹⁷⁶

Çocuğu Müslüman olarak doğacak Zembul’un mezar taşında da geleneksel dille yazılmış bir şiir dikkat çekmektedir. Divan edebiyatının dilsel özelliğine sahip şiirden önce Zembul’un doğum tarihine yer verilmemiş, ancak ölümüne dair bir tarih düşünülmüştür. Hem hüznü hem garip olan bu durum mizahi bir özelliğe sahiptir.

¹⁷⁵ Burak, a.g.e., s. 60.

¹⁷⁶ Burak, a.g.e., s. 59.

Öykünün sonraki bölümlerinde BİLAL BEY'İN NOT DEFTERİ ve Senenin Notu adlı iki başlıkla öykü ilerlemektedir. Doğum tarihi belli olan Bilal'in eril bir yapıdaki kimliği ve düzen içindeki yerini gösteren bu özellik dikkat çekmektedir. Çünkü kadının ne zaman doğduğu önemsizken erkeğin baskınlığı, onun bir insan olarak varlığının kuvveti net olarak ortaya konmuştur. Ayrıca günlüklerde Bilal'in ağzından anlatılan Zembul, onun anlatıcı gücü ile okuyucuya sunulmuştur.

5 Eylül 1930 Pazartesi tarihli günlükte Zembul hastalanmıştır. Bilal bu yüzden işe geç kalmış. Ama akşam eve döndüklerinde saçma bir şekilde ziyarete gelinen Bilal Bey olmuştur.

“Zembul bu gece hastalandı. Bu sebepten sabah geç kalktım. Saatim durmuştu. İskeleyle kadar inip saatimi ayar ettim. Sonra kasap dükkanına uğrayarak yarım kilo kıyma 250 gram kebablık et aldım. Eve geldim. Sonra bir yere çıkmayıp evde istirahat etmekle vakit geçirdim. Akşamüstü Ziya Bey, refikası Nurperi Hanım, Madam Viktorya ziyaretime geldiler.”¹⁷⁷

Zembul, günlükler içerisinde hastalıkla uğraşan ve daha çok problemleriyle ön plana çıkan biridir. Bilal çoğu zaman bu tip meselelerden dolayı onu günlüğünün ufak bir parçası yapmıştır.

Bilal'in sürekli rakamlara yönelmesi, maaş ve borcundan bahsediyor oluşu ile saati saatine olaylardan bahsediyor oluşu onun düzene uyan biri olduğunu göstermektedir. Ayrıca gelenekçi olduğuna dair bir başka örnek de kimi tarihleri Arapça olarak vermesidir.

Yahudi düşmanlığını ise her gün bir teneke gaz alması ile bağlamak mümkündür. Toplumda başkalaştırmanın ve faşist yapının kara mizahla ele alındığı görülür. Bilal Bey, babasının ölümüne dair beslediği şüphe için doktor çağırması, doktor ölü babasının karnının şişkinliğinin gazdan kaynaklandığını söyledikten sonra rahatlamıştır. Öykü sonunda hem babasının tekrar dirilme korkusunu yaşayan hem de Yahudi düşmanlığı besleyen Bilal, tüm mahalleyi ateşe vermiştir.

¹⁷⁷ Burak, a.g.e., s. 61.

Ayağından giren bir iğne ile paralellik gösteren gaz tenekesi alımı, Türklük bilinci ile yetişmiş olan Bilal'in Yahudi bir eş almasını kabullenememesini gösterir. Kendisini ve toplum içerisindeki yerini tehdit eden Zembul ve diğer azınlıklar Bilal için bir tehdit unsurudur.

AFRİKA DANSI adlı eserin ilk öyküsü “Afrika Dansı”nda hasta bir kadının bağlı olduğu makine tarafından kontrol altında tutulmasının öyküsü anlatılır. Otobiyografik bir özelliğe sahip olan bu öyküde kadının yazar kimliği ile onun başından geçenlerin anlatıldığı görülür. Kalp hastası olduğu düşünülen kadın makinenin azarlamasına ve yönlendirilmesine sürekli maruz kalır.

BEN YUT DEYİNCE YUTUN
CANIM BİZE NE
SİZ BÜYÜTMÜŞSÜNÜZ
BÖYLE KALP DOĞUŞTAN OLMAZ
ÇOCUKKEN ISLAK DONLA

BÜYÜYÜNCE ISLAK MAYO¹⁷⁸

10 yaşında Rhevmatic
Fever Aort odağında 1/4
Enjeksiyon üfürümü AZ.
P.Z den 1'inci ses çiftleşmesi

Aort odağında 1/6 sistalik
enjeksiyon 2/6 erken diaslotik
üfürüm var. Staz (÷) HJR (÷)
Karaciğer kosta kenarını 8-10
cm. geçiyor. Tibial ödem (+),
TA: 125/80 mm Hg NDS:
78/düzensiz.

Mayosu üzerinde kuruyan kadın, kalp romatizması geçirmiştir. Buna karşılık erkeğin bunu onarmaya ve tedavi etmeye dönük baskıcı dili ortaya çıkacaktır. Kim ve ne olduğu

¹⁷⁸ Sevim Burak, *Afrika Dansı*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, Mart 2018, ss. 9-10.

kestirilemeyen makinenin erkek kimliğine ait baskın özellikleri, sürekli sorular sorması ve yönlendirici tavırlarda bulunması dikkat çekmektedir. Ses tonu aşağılayıcı ve azarlayıcı bu gücün sözde iyilik adına bir otokontrol yöntemi geliştirdiği ve insanın özgürlüğünü elinden aldığı görülür. “KİM BU” diye sorulan soruların cevapları arasında onun yöneticimi, makine mi, gizli bir güç mü, düş gören biri mi, âşık mı, erkek mi olduğu üzerine düşünülür. Kadının şiirsel ve yaşam arzusu duyan diline karşı makine (erkek) kararsız ve ne dediği bilinmeyen teknik terimlerle dolu bir dil kullanacaktır. Kadının deniz yani yaşam ve ölüm arasındaki sonsuzlukta karşısına çıkan bu soğuk nesne karşısında yapabildiği pek bir şey yoktur.

“ISLAK DONUNUZU GÖRELİM” diyen makine, sistemin kadına bakışını da gösterir. Bu toplumun kadını cinsel bir nesne olarak görüşüne ironik bir yaklaşımdır. Toplum-makine ilişkisi bağlamında kendisine çizilen role uygun davranmak zorunda olan kadına hüsnüniyet besleyen ataerkil yapının onu tedavi etmek için sözde iyi niyetli yaklaşımı aktarılır.

Bunun yanında anlatıcının sürekli ölüm korkusu içinde olması ondaki şizofrenik halle hastabakıcılara ve doktorlara karşı tutumunu da etkiler. Makine onu hem kontrol altında tutmaya çalışır hem de bunu tam olarak gerçekleştiremez. Bu baskının ve ezilenin sürekli savaşında karmaşık bir hal alacaktır. İnsanın içinde bulunduğu bu durum kara mizah örneği olarak gösterilebilir.

“bir insan biçiminde değil o/isterse demirden kol/demirden bacak/koridorlarda dolaşıp dururdu/karşı karşıya gelebilirdik/demirden iki erkek kolu/isterse kırar/beni orada ikiye böler/beni bir türlü yatağıma yatıramıyorlardı/makine öyle gizil bir güç/Kİ kucağına alır/demir yanağını yanağıma dayar/onun buz gibiliği/makineliği/içime yayılır”¹⁷⁹

Erkeği veya toplumun kadın üzerindeki yönlendirici gücü ve onu sürekli kandırılan bir nesneye dönüştürmesi de görülecektir. Kadın hem bedeni hem de aklı ile iğdiş edilen bir varlık olarak mizahi bir anlatımla karşımıza çıkacaktır.

“NEFES ALMAYIN
YERİNE

¹⁷⁹ Burak, a.g.e., ss. 9-10.

NEFES ALIN
KIPIRDAMAYIN
YERİNE
KIPIRDAYIN
KOŞUN
ZIPLAYIN
ARKASINDA DERİN BİR BOŞLUK
BANA YAKLAŞIYOR
KENDİNİZİ BIRAKIN
RAHAT EDİN
ELBİSENİZİ ÇIKARIN
İSTERSENİZ ÇIKARMAYIN (Ben size ille de çıplak olun demedim ki)
SİZE SOYUNUN DEMEDİM
SARGILARINIZI ÇIKARMAMALISINIZ
ÇIKARMAYIN DAHA
SARGILARINIZI'¹⁸⁰

'UZUN BİR AFRİKA MASALIDIR' başlıklı bölümde makinenin hademe ile olan diyaloglarına şahit oluruz. SAINT NICOLAS Hastahanesi'ndeki ölenlerle ilgili bir olay örgüsü ile karşılaşılır.

“Makine boyuna soruyor

Birinci katta ölü var mı

Evet

SAINT NICOLAS Hastahanesi'nde yataklarda 800 kişi varsa 800'üne de soruyor 800'ü ölecekler

Ve

Makine soruyor hademeye

¹⁸⁰ Burak, a.g.e., s. 20

Başka ceset var mı

Hademe hastahanenin başka bir odasında ölen birinin cesedini odadan çıkarmak için (kimse görmesin üzülür) diye torbaya koyacak”¹⁸¹

Yaşama arzusunu sürekli dile getirmesine rağmen sürekli makine tarafından kendisine ölüm hatırlatılan kahraman bu başlık altında yine makineye inat bir yaşam kıvraklığı ve heyecanı duyduğunu gösterecektir.

“OSMANLI BANKASI” adlı öyküde anneannesinin entarisini giyip geleneksel olarak ona yüklenen kimliği devam ettirdiğini iddia eden bir kızın öyküsü anlatılır. Yahudilerin cinsel ilişki için kullandıkları, cinselliğin sadece çocuk yapmak gibi bir amacı olduğunu simgeleyen bir elbiseyi andıran bu entari, hazzın önündeki bir engeldir. Kimliğin silikleştirilmeye çalışılması ve baskılanmasının bir miras gibi anlaşılması gerektiği ve bunun bir mutluluk-övünç meselesi haline getirilmesi anlatılmıştır.

“LACİVERT

İHTİYAR İŞİ

BOL BİR ENTARİ

BELDEN SIKMALI

BAŞ İÇİN DELİK

YIRTILMASIN DİYE

ETRAFINDA ZİRH DELİĞİ GİBİ

DOKUMA İŞİ BİR KENARLIK

UÇLARI PÜSKÜLLÜ

UÇKUR

SENİN SIKINTIN FAKİRLİĞİN

FAKAT ZENGİNSİN

¹⁸¹ Burak, a.g.e., s. 25.

ESKİ ENTARİNİ GİYEN BİR TORUNUN VAR

ÜZÜLME ANNEANNE

AYNI SENSİN

BAŞINDA BAŞÖRTÜSÜ

MÜSLÜMAN OLMUŞ”¹⁸²

Müslüman olan kadın, annesi ve anneannesinin kimliksel mirasını devralarak entarisini giyer. Bu sayede kendisine yüklenen görevi de yerine getirerek toplumsal huzuru sağlamıştır. Öyküde Nazi Almanya’sının İkinci Dünya Savaşı yıllarındaki katliamlarına atıfta bulunulur. Bir tarafta kadınların üzerindeki şiddet ve baskı dile getirilirken diğer tarafta Yahudi düşmanlığının izleri görülür. Öykünün ilerleyen bölümünde gaz yağı şişesinin devrilmesi ile anlatıcının saçları tutuşur ve kediler de yanmaya başlar. Kedilerin evcilleşmiş ve uysal kimliğini yansıtan yönüne karşılık öyküde köpeklerden de bahsedilmiştir. Modernizm ve ulusal meselelerle sıkışan bireyin yalnızlığı ve düzene uyma zorunluluğu kedilerle sembolleştirilirken bu düzenin yasa koyucuları köpeklere benzetilmiştir.

Öykünün sonunda SIRAT KÖPRÜSÜNDEN denize düşen bir adamın denizden kurtulduğu anlatılır. Karaköy’deki Osmanlı Bankası’nın bu olayla birlikte ‘YAŞASIN PARALAR’ dediği sanılmaktadır. Eserde tam bir kara mizah anlatısına rastlanmasa da ironik biçimde ele alınan milliyetçilik eleştirileri görülmüştür. Alman faşizminin ve Türk milliyetçiliğinin bir dönem ortak hareket eden tarihsel konumuna gönderme yapılarak, eleştirilerde bulunulmuştur.

Sevim Burak; Kafka, Beckett, Dostoyevski gibi yazarlardan etkilenmiş yazın yönünde de bu isimlerin anlatılarından izler sunmuştur. Gerçeküstücü anlatının esinlenmesi ise tam olarak gözlemlenememiştir. Çünkü zaten kırılğan ve hassas yapısıyla özellikle yoğun imgesel anlatımı ve her şeyi açıkça ifade edemeyen üslubuyla eser vermiştir. Bu açıdan özellikle kara mizahın kesin örneklerine çok rastlanmamıştır.

¹⁸² Burak, a.g.e., s. 51.

2.1.2.5. Erdal Öz'de Kara Mizah

Kendi hayatından izler taşıyan öyküler yazan Erdal Öz, Türk öykücülüğü 1950 kuşağı içinde önemli simalardan biridir. Edebiyata şiirle başlayıp sonradan öyküye yönelen yazar, okuyucunun da kendinden bir şey bulacağı ‘ben’i anlatır. Yazarın ele aldıkları yaşanmışlıklar, toplum, değerler, mücadele, insanın iç dünyası, umutsuzluklar, devrimci ruh ve aşk etrafında şekillenmiştir. Diyaloglarla zenginleştirilen metinlerinde sade bir dil göze çarpmaktadır. Kendisini daha çok varoluşçu anlayışa yaklaştırabileceğimiz Öz’ün, bu anlamda kara mizahın inceliklerine uygun örnekler verdiği tam olarak görülmemiştir. Toplumcu gerçekçiliğin etkisindeki yazar, toplum sorunlarını ele alırken yergi ve ironiden beslenir. Kara mizahın o çoğulcu anlatımını tam olarak kendisinde göremeyiz.

SULAR NE GÜZELSE adlı eserindeki “KARDIR YAĞAN ÜSTÜMÜZE” öyküsünde otobiyografik bir anlatı ile karşılaşırız. Sol devrimci hareketin öncülerinden olan yazar, özellikle darbe dönemlerinde yaşadığı sıkıntıları kendi öz yaşantısından esinlendiği öykülerle bezemiştir. Bu öykünün kahramanı hapisteyken anılarını hatırlamaya başlar. Gardiyandan istedikleri karşısında hak mahrumiyeti yaşayan kişi, anılarla beraber bir dizi şairin adını ve şiirini anımsar.

“Gazete okuyabilir miyim?” diye sordum.

“Tutuklanıncaya kadar her şey yasak,” dedi, soğuk bir sesle. “Konuşmak da yasak. Soru sormak da yasak.”

Demek gazete okuma özgürlüğüm, tutuklanma özgürlüğümle başlayacak. O arkadaşlar gazete okuyabildiklerine göre demek tutuklanmamışlar.”¹⁸³

Kahramanın içinde bulunduğu durum anlatılırken yaşadığı baskı ve otoriter yönetimin bireye olan bakışının absürtlüğü ortaya konmuştur. Düzenin tüm dayatmaları karşısında akıl melekelerini ortaya koyan birey yine içinden çıkılmaz bir durumda olduğu kanısındadır. Virane bir hücrede kalan anlatıcı, mahpus günlerinin üzerindeki baskısını kırabilmek için kendince bir oyun bulur. Bu oyunda hatırlamaya çalıştığı şiirlerin mısralarını bulmak esastır. Ahmet Muhip Dıranas’ın Kar şiirinin mısralarını hatırlamaya çalışan anlatıcı, özgürlüğünü

¹⁸³ Erdal Öz, *Sular Ne Güzelse*, İstanbul, 2016, s. 46.

kazandıktan sonra sıcak bir Ankara gününde şiirin mısralarını anımsar. Özgürlükle birlikte gelen bir rahatlama ile zihninin derinliklerindeki keşfetmeye başlar.

Öz'ün *KANAYAN* adlı öykü kitabında da ironiden faydalandığı görülmüştür. Bu eserde toplanan öyküler 12 Mart askeri darbesinin sonunda Mamak Askeri Cezaevi'nde kaleme alınmıştır. Politik ve güncel olanın ele alındığı bu öykülerin genelinde özelde ülke genelinde ise dünya insanının özgürlük sorunu irdelenmiştir. “ERNESTO” ve “SİĞİRCIKLAR”da bulduğumuz kısmen mizahi anlatı, yazarın kendi yaşantısının ve ülke sorunlarının işlendiği metinler arasındadır. Fakat ele alınanlar kara mizahın o hırçın ve birleştirici gücünden uzaktır. Daha çok dramatik olarak ele alınan meseleler bir çaresizliğin pençesindeki kahramanlarla ifade edilmiştir.

2.1.2.6. Vüs'at O. Bener'de Kara Mizah

Vüs'at O. Bener öykülerinde ironik bir anlatı ile kara mizahtan etkilenmiş bir yazardır. Öykülerinde derinliklerde olanı, kendisini bulmaya çalışan insanı anlatan yazar, dilin tüm inceliklerinden yararlanmaya çalışmıştır. Öykülerinde ben merkezli ve otobiyografik özelliklerin ağır bastığı bir anlatı dünyası ile karşılaşılır.

“Hayatına ve kendisiyle yapılan söyleşilere bakıldığında Bener'in öykü dünyasını yaşantısal öğelere yasladığını görürüz. Tümüyle yaşanmışlıklardan oluşan benmerkezci bir anlatım, onun öyküsünün kurucu özelliklerinin başında gelir. Bir konuşmasında “Yaşadığım şeyleri iyi yazamıyorum.” diyen Bener, öykülerinde anılarının, yaşadıklarının edebiyata değen yanını açığa çıkarır.”¹⁸⁴

Attila Özkırmımlı'nın *Öyküde Yeni Bir Gerçeklik Anlayışı* yazısında, bu kuşağın öykücülerinin kendilerinden önceki dönemin gerçeklik anlayışını değiştirmek istedikleri aktarılır. Daha önceki dönemlerde köy gerçekliğine yönelmiş olan sanatçılardan başka yeni bir bakış açısı getirmek istemişlerdir.

Aynı zamanda Adnan Özyalçiner gerçekliği algılayış ve diğer yazarlardan etkileniş bağlamında şunları söyleyecektir:

“Alışılmışın, yinelenmişin dışında bir şeyler arıyorduk. Gerçeği doğru verebilmek için gerçeküstü öğelerden de, varoluşçu düşünceden de

¹⁸⁴ Necip Tosun, *Öykümüzün Kırk Kapısı*, Hece Yayınları, Ankara, Mayıs 2013, s. 143.

yararlanılabilirdi. Sartre, Camus, Kafka ve Fransız Gerçeküstücü yazarları okuyor olmamız gerçeğe bakışımızı etkilemiş olmalı.”¹⁸⁵

Kimi zaman grotesk bir anlatıyla yazılan metinlerde, tuhafıklar, kelime oyunları, nitelenedeki ayrıntılar, alışılmışın dışında bir dil onun mizahi yönünü daha da perçinlemiştir. Murat Belge’ye göre ise Bener, yalın bir dil anlatısı ile dikkat çeken yazarlar arasında değerlendirilmelidir.

“Vüs’at O. Bener” denince, aklıma ilkin “yalınlık” kavramı gelir. Bu konuda Türk edebiyatında ona yaklaşan belki oldu ama erişen ya da onu geçen olmadı. Vüs’at O. Bener anlatmak istediği şeyi, en az kelimeye başvurarak anlatmanın ustası olmuştu; ama uzun çalışmalar yaparak buraya geldiği de söylenemez, çünkü en erken döneminin hikâyelerinde de bu özelliği görürsünüz.”¹⁸⁶

Geleneğe yeni bir bakış açısı getiren yazar, günlük ve toplumsal olanın çıkmazlarını trajik bir şekilde ortaya koyarken üslubuyla okuyucunun olaylara ironik bir şekilde bakmasını sağlamıştır. Varoluşsal ve dinsel sorgulamaların kara mizahla anlatıldığı kimi öykülerinde yaşamın sorunlarını ele almaktan çekinmez. Birey ve toplumun derinlemesine irdelendiği, geleneğin ve küçük insanların yaşamının gözler önüne serildiği öyküler yazan Bener, 1950 kuşağı öykücülerinde önemli bir yere sahiptir.

DOST adlı eserin “HAVVA” adlı öyküsünde sıradan insanların yaşantısı üzerinden toplumdaki ahlak ve değer algısı işlenmiştir. Öykünün anlatıcısı evin öz kızıdır. Havva adlı bir besleme, evin kızı tarafından anlatılır. Evin bireylerinin ona nasıl davrandığını, sevilmediğini, Havva’nın çaresizliğini, yalnızlığını ve nasıl ötekileştirildiğini ondan dinleriz. Evin her türlü ihtiyacını karşılayan basit bir nesne gibi görülen Havva, hırpalanmış, ezilmiş ve kendisiyle eğlenilmiş silik bir kişi olarak karşımıza çıkar. Hastalığı sırasında az da olsa kendisine şefkat gösterilmiş fakat bu şefkat yine sığıntı olarak yaşamak zorunda olduğu gerçeğini değiştirmemiştir. Sigarasının içerisine tuz konarak içmesi istenmiş, ders kitaplarındaki maymuna benzetilmiş olan Havva, özgürlük duygusunun nasıl elden alındığını, aile ve toplumda bireyin nasıl yabancılaştırıldığını göstermesi açısından önemli bir

¹⁸⁵ Feridun Andaç, “Adnan Özyalçın’la Söyleşi, Adam Öykü, Sayı 44, Ocak-Şubat 2003, s. 30.

¹⁸⁶ Murat Belge, Sanat ve Edebiyat Yazıları, İletişim Yayınları, İstanbul, 2009, s. 251.

karakterdir. Tüm bu eziyetlerin yanında çöpe atılan yağ tenekesini sıyıran Havva, zehirlenir. Eski bir kulübeye kapatılır.

“Benim saçlarım yumuşak. Havva’nın saçları keçe gibi. Annem ustura ile iki defa kazıttı saçlarımı uzasın diye, ama uzamadı, kısa kaldı. Burnu da öyle biçimsiz ki! Yamyassı. Tıpkı okul kitabımızdaki maymunun burnuna benziyor burnu. Hiç sevmiyorum onu. Pis, hırsız.

Annem, bugün onu bir temiz dövdü. Tabii döver. Misafir odamızdaki güzeli halımızı kesmiş. Deli mi ne? Annem: ‘Kız niye kestin halıyı?’ dedi, O: ‘Kus var halının içinde’, dedi ‘Beyaz kus. Onu çıkaracaktım.’ Gördüm iste kuşu. Bir ‘Töbe töbe ana’ bellemiş, onu söyler.”¹⁸⁷

Özgürlüğün sembolize edildiği ve çaresizlik karşısındaki bireyin arayış içinde olduğu gösterilen girişte, trajik bir olay gözler önüne serilir. Kara mizah olarak değerlendirilebilecek bu anlatıda insanın sıkışmışlığı cahil bir kızın mantık dışı bir eylemi ile yansıtılır. Öykünün sonunda Havva, tetanostan zehirlenmiş ve aile bireylerinin yardımına muhtaç hale gelmiştir. Son isteği ise baklava olmuştur.

“Sonra annem babamın yüzüne baktı. Babam eğilip doktorun kulağına bir şey söyledi. Doktor başını salladı. Sonra Havva’nın gözleri açıldı. Annem Havva’nın yanına gitti, yatağına diz çöktü. “Kızım Havva iyi misin evladım?” dedi. “Bak iyileştin artık. Canın bir şey istiyor mu? Ne pişireyim sana?” Havva baştan bir şey demedi. Sonra gözlerini iri iri açtı. “Baklava”, dedi. Sonra da öldü.”¹⁸⁸

Havva’nın ölümü iç burkan bir durum ortaya koymaktadır. Fakat bu iç burukluğunun vermiş olduğu absürt durum istenilen şeyle de farklı bir hava estirecektir.

Yazarın aynı kitaptaki bir diğer öyküsü de “KÖMÜR”dür. Sınıfsal çatışmaların ele alındığı bu öyküde anlatıcı, çatı katına taşınacak kömürler için hamal aramaktadır. Küçük çocukların daha ucuza çalıştığını öğrenen anlatıcı başta bu durumu reddetse de sonunda kömürleri taşıyacak bir çocukla anlaşır. Toplum içindeki şiddetin nasıl olumlandığı, sınıflar

¹⁸⁷ Vüs’at O. Bener, Dost / Yaşamaz, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, Haziran 2017, s. 32.

¹⁸⁸ Bener, a.g.e., s. 35.

arası farkı, derinlerde yatan psikolojik baskının nasıl dinamik bir şekilde ortaya çıkıp sonra bastırılmaya çalışıldığı görülür.

“-Küçükler var efendim. Onlar çok iyi. Ne verirsen ver, sesleri çıkmıyor.

İyi işte sesleri çıkmasın da! Hamallarla çekişmek sinirlerimi bozar.”¹⁸⁹

Çocukların uzaktan kavga ettiğini gören memur anlatıcı, kalabalığın arasına karışıp dövüşü seyretmeye başlar. Çevresindekilerin dövüşe kendini kaptırmasının hazzını az da olsa duyumsayan anlatıcı, sonradan kavganın bitirilmesi talebini yanındaki başka bir izleyiciden ister. Anlatıcı alana girdiğinde kendi statüsünü belli eden bir söz sarf eder. “Beyaz pardösüm, efendi kılığımı aralarında bulunmamı kimse yadırgamıyor.”¹⁹⁰ diyen anlatıcı, toplumun bölünmüşlüğü, sınıfsal çatışmanın bedenlere nasıl sirayet ettiğini yansıtır.

Adam, çocukla kömürlerin taşınması için anlaşır. Sonradan çocuk, heybesindeki kömürleri göstererek bunların kendisine ait olduğunu söyler. Daha önce başka hamallara verdiği paralara acıyan anlatıcı, çocukla anlaşmaktan gayet mutlu olmuştur.

“-Neyse işte. Ne istiyorsun?

-Ne vereceksin?

Kestirip attım:

-Yirmi beş kuruş veririm. Çok konuşma.

Kalktı:

-Bak çoksa, çok isterim ha!

-Az dedim ya!

Ses çıkarmadı.

-Kabul mü?

Sıkıntıyla:

¹⁸⁹ Bener, a.g.e., s. 36.

¹⁹⁰ Bener, a.g.e., s. 37.

-İyi ya, dedi. Gidelim. Uzak mı ev?

-Yakın, yakın.

Sevinçliydim. “İyi be! Yirmi beş kuruş. Şimdiye kadar aklım neredeymiş. Yazık liralara. Haftada bir, ayda bir, ayda dört. Dört lira. Namussuzlar! Bizi para babası sanıyorlar.”¹⁹¹

Öykünün sonunda bozukluğu çıkışmayan anlatıcı-memur, cebinden çıkardığı bir lirayı çocuğa verir. Çocuğun parayı almasıyla kendi içsel hesaplaşmasını yapan anlatıcı, toplumun kendini çeviren problemlerini, meselelerini, ahlak anlayışını gözler önüne seren bir tablo çizer.

“Zayıflığımı anladı gibi geldi bana. Belki vazgeçerim.

“Bu kömür benim ağabey, bak da...” demişti. *Bak da sonra kuşkulanma.*”¹⁹²

“SAL” adlı öyküde, insanlar arası iletişimsizliğin ve güvensizliğin anlatıldığı görülür. Dört arkadaş,yaptıkları bir saldadır. Sürekli olarak kendi kendiyile konuşan anlatıcı, devamlı bir kuşku ve bunalım halindedir. Başkahramanın kuşkucu ve güven duygusu düşük biri olduğu görülür. Hem salın hem de arkadaşlarının güvensizliğine o kadar çok inanmış olan anlatıcı niçin denizde olduklarını kestiremez. Sonsuz bir denizin içinde kalan bireyin modern dünyadaki tekinsizliğini gösteren bu öykü artık insanların ölüm anında bile güvenebilecekleri birilerinin olmadığını ortaya koyar.

“Nereden geldik bu ıssız yerlere. Beyim ölümümüz bu yoldan galiba... Allah! Allah, Allah, Allah! Eşhedü enla ilahe illallah! Yarabbi, sen üç çocuğuma acı. Yetim koma sabilerimi. Yarabbi! Beyim salavat getir, ne olur ne olmaz.”
Birden sinirlendim. Bu adamın ölümü bayağı sıkıcı olur.”¹⁹³

Yüzme bilmeyen ve saldan hiç inmek istemeyen anlatıcı çevresine karşı da duyarsızdır. Öykünün sonunda ise kayık devrilir. Yolculuğun sonu da belirsiz ve umutsuz bir halle sonuçlanır.

¹⁹¹ Bener, a.g.e., s. 39.

¹⁹² Bener, a.g.e., s. 41.

¹⁹³ Bener, a.g.e., s. 195.

İkinci Dünya Savaşı karşılığını ve savaş ile ideolojiler arasında kalmış olan insanın durumunu anlatan “BİRAZ AĞLA DESCARTES” öyküsü ironik ve mizahi anlatımıyla karşımıza çıkar. İnzibat çavuşuna yakalanan iki Harbiyelinin nezarete düşme hadiseleri öykünün konusudur. Anlatıcı ve lakabı Descartes olan bu iki arkadaş daha sonra Yüzbaşı Hasan Gürler’in karşısına çıkarılır ve cezalandırılır. Aralarındaki konuşmalardan geçmişe, eğitim dönemlerine ve devletin onlar için biçtiği kimliğe dair okumalar yaptığımız bu öyküde, özgürlüğün toplumsal baskı ve devletin çizdiği sınırlardan dolayı nasıl kısıtlandığı aktarılır. İki kahraman genelev sokağına girmekte tereddüt eder. Üniformalı oluşları ve insanların onlara ne diyebileceği üzerine kimi tereddütlü kimi alaycı yaklaşımları ele alınır. Harbiye’de iken bir anı hatırlarlar.

“O değil de, bilmem söylesem mi? Ata’mızın öldüğü gün sınıfta mıydın sen?”

“Evet.”

“Ağlamış mıydın?”

“Hayır.”

“E, peki ne yapmıştın?”

“Ağlamamıştım.”

“Ben gülmek için zor tutmuştum kendimi. Baş parmağıma dişlerimi geçirmiştim, kan oturtmuştum. Bak ilk defa sana söylüyorum. Sana ısındım birdenbire. Arkadaş olduk. Farkına varsalardı kemiklerimi kırardı çocuklar. Sence neden gülünür?”¹⁹⁴

Tüm sınıfın öğretmenin bu haberinden sonra hep birden sıraya kapanarak ağlamaya başlaması üzerine böyle bir tepki verdiği görülen kahraman, askeri yasa ve disiplinin duyguları da yönetebilen bir gücü olduğunu anlatmış olur.

Yüzbaşı Hasan’a yakalanan iki asker ondan fırça yedikten sonra ceza olarak nezarete atılır.

“Ne çabuk zekerinizin derdine düştünüz ulan!... Yahu savaş kapımızda. *Hitler* denen pis bıyık eli kulağında sokacak başımızı derde. Niye sizi erken mezun

¹⁹⁴ Bener, a.g.e., s. 240.

ettiler, Harbiyeli ettiler düşünmediniz mi? Yarın gene Edirne’de, Çanakkale’de, Kars’ta, Kafkas’ta vuruşulacak belki de. Dedelerimiz, babalarımız gibi Mehmetçiklerin başına geçip kıran kırana. Şunlarla mı?”¹⁹⁵

İçinde buldukları durumun ve kişinin sırtına yüklenen tarihsel ve ideolojik kimliğin altında ezilen bireyin durumu aktarılır. Komutanından azar yiyen askerler, sonunda komutanlarına hak verdiklerini söyler. Burada değişmemesi istenen şey ise Descartes’in o samimi doğası ve duruşudur.

“BAKANLIK MAKAMINA” başlıklı öykü kırk bölümden oluşmaktadır. Öyküde devlet dairesindeki çarpık ilişkilerden, dini sömürmekten, düzensizlikten ve hırsızlıktan dem vurulur. Dilekçe tarzında yazılan öykü, birkaç ay kurumda çalışıp bu kurumda gördüklerini rapor halinde bakanlığa yazan bir memurun tespitlerinden oluşmaktadır. Devlet memurlarının siyasi çekişmelerinden ve rant elde etmeye çalışmalarından bahsedilen öyküde bir dilekçeden beklenen resmi dil kullanılmamıştır. Anlatıcı içinde bulunduğu durumu gözler önüne sermek için dili de günlük hayatın bu olağandışı durumuna göre biçimlendirmiştir. Üçüncü maddedeki tutanak mizahın örneği olarak gösterilebilir.

“3. Üç kilo pirzola, bir kilo kaymaklı ekmek kadayıfını sildik süpürdük, bayram ettik.”¹⁹⁶

Otobiyografik bir anlatımın da görüldüğü bu öyküde birey, toplum ve devlet ilişkisini gözler önüne seren sahneler bulunur. İkinci maddede yükselme yarışındaki memurlar anlatılırken, ilk maddede geçim derdiyle çalışan hayatı anlatılmıştır. Üçüncü madde ise işin tuhaflığını ortaya koymaktadır.

“8. Ramazan geldi hoş geldi. On iki ayın bir sultanı. Hilmi Tekebaş’ın ağzı leş. Büroda oruç tutan o, ben, Tosyalı. Aramız şekerrenkti Tekebaş’la, oldukça düzeldi. Cuma’yı birlikte kılıyoruz üçümüz. Bakanlığın mescidinde. Nerede çocukluğumun sahur davulları-tokmağı zarif vuruşlu; manileri şakalı, dokunaklı; huşu ile dinlediğimiz, müezzinin usule vakıf –yanılmıyorsam Türkçe ve yanık ve yaklaşıp uzaklaşan sesiyle şerefede bizzat okuduğu Ezan-ı Muhammedi. (S.A.V). Adam softa. Karanfil salık veremezdim. Tükürüğünü

¹⁹⁵ Bener, a.g.e., s. 241.

¹⁹⁶ Bener, a.g.e., s. 259.

bile yutmayacaksın. Günahı odacı Hüseyin Culuk'un boynuna. Öğlenleri gizlice muz yiyormuş Müsteşar Yardımcısı, Hilmi Tekbaş'a söylemiş. Benim de o fisıldadı kulağıma, midemi ayaklandırdığından habersiz. Padişahımız Efendimiz IV. Murat Han zamanında olsa, alenen oruç yiyorlar ha, tut bir cürm-i meşhut zabtı, kalebentliğe hüküm giyerdi, neuzubillah.”¹⁹⁷

Tarihsel ve dini olanın parodisinin yapıldığı bu bölümde hem günün hem geçmişin anlatıcı için garipliklerinden bahsedilir. İnsanın baskılar, yönlendirmeler ve sıkıştırmalar karşısında kendisi olamama durumu yansıtılır. Öykünün sonunda askeri darbenin gerçekleştiği görülür. Memurların askerleri çiçeklerle karşıladığı ve radyolarda Yassı Ada duruşmalarının soluksuz dinlendiği anlatılır.

“38. Bir kızımız oldu. Torununa babaannesinin adını koyduk. Anamla barıştık. Zübeyde'm diyor da başka bir şey demiyor.

39. Anayasa onaylandı, kabul edildi.

40. Bilgilerinize arz olunur.”¹⁹⁸

Ülke sorunlarının ve insani ilişkilerin bir dönem Türkiye'sine ışık tutan bu öykünün bitişi de bir o kadar gariptir. Kırk maddelik dilekçede bir tek son madde dilekçe türünün doğasına uygun şekilde sonlandırılmıştır.

Bener'in *SİYAH – BEYAZ* adlı eserindeki öyküler onun yaşantısından derin izler taşımaktadır. Askeri eğitim aldığı yıllar, kendi ile hesaplaşmalar, geçmiş yıllara uzanan öykülerle sanatçı daha otobiyografik metinler kaleme almıştır. Öykülerdeki içsel bakış ve daha simgeci yaklaşımlar da artık kendini göstermeye başlamıştır. İç monologların daha da arttığı, anlatıcının kendi 'ben'i ile sosyal hayatın karmaşıklığı arasındaki hesaplaşmaları ortaya çıkmaya başlamıştır. Bu eserdeki kimi öyküler daha melodramatik bir bakış açısının ürünleri olarak karşımıza çıkar. “KIRIK FİNCANLAR”, “CEZAEVİ GÜNLERİ”, “GEÇMİŞE YOLCULUK”, MİNİK KUŞ” gibi öyküler anlatıcının iç dünyasının payelerini sunmakta, trajik bir hava estirmektedir. “REJİ YANGINI” adlı öyküsünde ise aile ilişkilerinin sıcak dünyasının anlatıldığı görülür. Çocukluk anılarından aktarılan olayda mahallede çıkan yangını o gün nöbetçi olan babasına haber veren bir anlatıcıyı dinleriz. “Yangın patlamalarla

¹⁹⁷ Bener, a.g.e., s. 261.

¹⁹⁸ Bener, a.g.e., s. 261.

sürüyor. İtfaiye yoktu galiba! Anımsamıyorum. Herkes seyirci, sessiz, hoşnut gibi üstelik. Isıttı tüm sokağı, yangın sığağı.” diyerek olay anından hem olayı aktaran hem olayın trajik yönünü ortaya koyan anlatıcı, mahalle ve aile hayatından esintiler sunar. “MİNİK KUŞ” öyküsünde yazar, kendisi ve roman kahramanı Bay Muannit Sahtegi arasındaki benzerliği masaya yatırır. Düş ile gerçeğin birbirine karıştığı bu öyküde, notların okunması ve kahramanların birbiriyle özdeşleştirilmesi sorunu tartışılır.

“Başaramayız. Sürdürelim bence. Bay SAHTEGİ serüveni ölümle bitecek nasıl olsa.”

“Ölüm saplantısıyla aran nasıl?

“İyi! Her sabah ölüyorum.”

“Şerefede! Ölüm sabahları daim olsun.”¹⁹⁹

Yazarın “GEÇMİŞE YOLCULUK” adlı öyküsünde, kahraman, eşinin yeğeniyle buluşur. Kadını götürmek istemesi ve uygun olmayan yerler ironiden faydalanılarak anlatılır.

“Bakmıyorum. Taksi durağı bomboş. Tak tak çenem. Telefonla mı çağırırsak ne yapsak?

“Ya, sorma.” Yutmadı besbelli, anladı gönülsüzlüğümü, soğuşun örtemediği küçümseme de yayıldı yanaklarına... A efendim, havı dökük paltomda mı elvermedi züğürtlüğümü, ne arasın araba bende!”²⁰⁰

Amerikalı bu zengin ve dul kadınla entelektüel muhabbet etmeye çalışan kahraman, Batı felsefesinden klasik şiire kadar bir dizi birikime sahiptir. Sonunda ise bir umutsuzlukla ağlamaya başlar.

MIZIKALI YÜRÜYÜŞ'ün konusu daha çok günlük meselelerin ışığında şekillenmiştir. Olaylar kurmaca bir metin anlayışından uzak görünmektedir. Olaylara daha nesnel bir bakış açısıyla bakılmış, o dönem olaylarının ve Türkiye'sinin manzarası resmedilmiştir. *MIZIKALI YÜRÜYÜŞ*, *KARA TREN* ve *KAPAN* adlı eserlerde yazarın kendi hayatından kesitler sunduğu

¹⁹⁹ Vüs'at O. Bener, *Siyah – Beyaz*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, Mart 2018, s. 60.

²⁰⁰ Bener, a.g.e., s. 65.

görülmüştür. Öykülerdeki kahramanların aynılığı yanında bazı öyküler, sürek öykü tadındadır.

KARA TREN'deki kimi öykülerde mizah unsuruna rastlanmıştır. Bu örnekler de önceki eserlerinde görülen meseleler ışığında kaleme alınmış örnekler içermektedir. “BULUŞMA”, “DÜĞÜN GECELERİ (I) KÖPEK MEMESİ”, “FATTUŞ” gibi öykülerde görülen ironiler yazarın günlük olay ve meseleler hakkındaki görüşlerini sunması bakımından önemlidir. *KAPAN* adlı eserindeki öyküler kısa öykülerinin toplandığı öykülerden oluşmaktadır. Son öykü kitabı olan bu eserde yazarlığından, şu ana kadar nasıl ve niçin yazdığından, ölüm korkusundan ve zamanın baskısından bahsetmiştir.

2.1.2.7. Bilge Karasu'da Kara Mizah

Bilge Karasu Türk öykücülüğünün önemli isimlerinden biridir. Dil, konu, tema, yaşam, toplum-birey gibi birçok şeyi eserlerinde daha öncekilere benzemeyen şekilde ele alan yazar, metnlerinin girift ve imge dolu haliyle ayrı bir yerde durmaktadır. Yazdıklarında eksikliklerden, karamsarlıktan, tarihten, toplum ve bireyden bahsetmiştir. Onun eserlerinde düş ve gerçekliğin yitimi ve birbirine karışması söz konusudur. Gerçeküstücülük açısından değerlendirildiğinde bu düşsel yaklaşımlar bizi postmodernizme yönlendirecektir. Yeni sanat algılayışında Karasu'nun gerçeği olabildiğince dağıttığı, neyin düşsel neyin gerçeğe ait olduğu bilinemez hale gelecektir. Dilde ve anlam dünyasındaki yeniliklerle kendinden çokça söz ettiren yazarlardan olmuştur.

“Bilge Karasu'nun tüm metinlerinde tıpkı yaşam gibi kesintisiz, sürekli akış halinde bir işleyişi vardır yazının. Kusursuzluğa ulaşma noktasına doğru yapılan tüm çabaların sonucu olarak çıkan sert ve tedirgin metinler, okurundan da aynı kesintisiz okuma uğraşını bekler.”²⁰¹

Karasu'nun metinlerinde imge yoğun bir şekilde işlenmiştir. Dili incelikle işleyen yazar okuyucunun zihin dünyasının sınırlarını zorlayan bir anlatı tarzı geliştirmiştir.

“Karasu'nun yapıtı, yapıt imgesinin yıkımı üzerine kurulmuş bir gizli hedefin izinde yol alır. Yapıt, çoğul bir ilişkiler ağı içinde yer alır. Kendisinden başlayarak, çevresinde ördüğü, örülen tüm katmanlarla birlikte, onların içinden,

²⁰¹ Ani Ceylan Öner, “Anlatı Ormanı”nda Bilge Karasu’yu “Yeniden” Okumak, Notos Öykü 52, Haziran-Temmuz 2015, s. 22.

içten dışa açılarak, kendisinin imgesini ötekine, ötekilere yansıtarak, kendisini ötekinin, yabancıнын bakışıyla sorgulayarak, tanımayı tanınmayla, tanıdık olmakla, tanıtmayla eşleştirerek, okumanın tuzaklarını bu ilişkilerin bir parçası kılarak ilerler.”²⁰²

Bu anlamda yazarın metinlerinde gerçek; gerçek olabilme özelliklerini aşmış, gerçekle düşün birlikteliğinden yoğun katmanlı bir hale bürünmüştür. Yazar, yapıtları konusunda titiz biridir. Metinleri üzerine tekrar tekrar düşünmüş, her metni için uzun uğraşlar vermiştir. Gerçeküstücülük bağlamında otomatik yazını kullanmadığını rahatlıkla söyleyebiliriz. Ancak gerçek-düş ilişkisi, harikulade, kara mizah öğelerini kendisinde bulabiliriz. Bu da teknik açıdan değerlendirilmesi gereken bir husustur.

Kurgusunu titizlikle oluşturan yazar, metinlerini yazarken de uzunca bir süre beklemiştir. Her metindeki dil işçiliği onun ne kadar uğraş verdiğini göstermesi için yeter de artar. Örneğin *GÖÇMÜŞ KEDİLER BAHÇESİ* adlı eserinde yer alan öykü-masal türü metinlerin 1968-1977 yılları arasında kaleme alındığı görülür. Ancak çoğu zaman eserlerinin hangi türe ait olduğunu tayin etmek zordur. Bilge Karasu bu anlamda eserine tür bakımından tam bir açıklama getirmez. Postmodern anlatının imkânlarını ve varoluşçuluk akımının etkisini çokça gördüğümüz Karasu metinlerinde, okuyucunun düş, imge, kavram, gerçek ve düş inceliklerine derin bir dikkatle bakması gerekmektedir.

GÖÇMÜŞ KEDİLER BAHÇESİ masal-öykü ayrımının pek yapılamadığı bir eser olarak karşımıza çıkar. Eserdeki her bir bölüm kendi içinde derin anlam katmanları oluştursa da bölümler arasındaki olay bütünselliği metni farklı şekilde okuma zorunluluğunu beraberinde getirir. Karasu metinlerindeki resim, şiir, sinema etkisinin de görüldüğü bu metinde anlatıcının düş ile gerçeğin birbirine karıştığı bir anlatıyı gözler önüne serdiği görülür. Karasu için mevzu metin türü değildir. Eserde her bir bölüm diğer bölüme geçişte anahtar görevi görecektir on üç bölümden oluşmaktadır. Göçmüş Kediler Bahçesi ise masalların arasında bölünmüş halde bulunur. İnsan ömrünün gizil yönünü, sevgi ve doğruluk üzerine eğilmenin önemini gerçek ile gerçeküstü olanın harikuladeliğini ortaya koyan bir eserdir. Doğumdan ölüme uzanan korku ve kaçış temalı bu anlatıda insanoğlunun duvarları aşmaya çalışmasının öyküsü anlatılır. Var olma çabasının, ölüm ve sevi tutkusunun imlendiği metinlerde yine yoğun bir dil işçiliği gözlemlenmiştir. Bu açıdan bakıldığında kara mizahın

²⁰² Cem İleri, Yazının da Yırtılıverdiği Yer Bir Bilge Karasu Okuması, Metis, İstanbul 2007, s. 26.

açık ve korkusuz, aynı zamanda meselelere derin bir alaycılıkla bakan özelliği göz önüne alınınca Karasu'da kara mizahtan tam olarak bahsetmek mümkün gözükmemektedir. Kara mizahın bütünleyici doğasının yanında birey ve toplumun meselelerini derin bir alay ve sızıyla ele aldığı görülür. Bilge Karasu ise birey ve topluma bakışıyla gerçeğin, insanın ve yaşanılanın derinliklerindeki daha simgesel yollarla anlatarak alegorik, sembolik ve ironik olandan beslenmiştir.

“AVINDAN EL ALAN” adlı masal-öykünün başkahramanı bir balıkçıdır. Denizin rahim zenginliklerinden habersiz olan balıkçı, anlatıcı-deniz üzerinde balık tutmaktadır. Kendi başına ve ilk zamandan son zamana kadar var olan Deniz'in anlatısında bir balık ve balıkçının masal-öyküsü aktarılır. Bir Orfinoz yakalayan balıkçı, balığı öldürmek istemez. Onun güzelliğine hayran olan balıkçı, balığı kurtarmak isterken kolunu kaptırır. Balığın kolunu yakalamasıyla yeni bir yaratığın varlığından bahsedilir. Aralarında dostluktan öte bir bağ kurmaya başlayan balık ve balıkçının sevgileri uğruna ölümü göze almaları gerekmektedir. Bu yolculukta sınanması gereken iki kahramanın korku ve sevi arasında gidip gelen duyguları olağanüstü bir hal alır. Balıkçının adı bilinmemektedir. Ona yüklenen aradığı şeyin mesleğini gösteren adı kabullenmektir. Daha önceden bir yılanla arkadaş olmuş olan balıkçı, dostluğundan önce esir ettiği yılanın verdiği cezayı çektiği de anlatılır. Yılan ve balık arasındaki simgesel ilişkinin yaşam ve ölüm arasındaki çetrefilli ve düalist yönüne dikkat çekilmiştir. Yılan iminin soğuk ölümü çağrıştıran metaforu yanında balığın sonsuzluk ve yaşam imine ait anlam zenginlikleri balıkçının arayışını sembolize etmektedir. Balıkçının ad almasındaki kara mizahsal durum ise şöyledir:

“Çocuk ilk avını getirip büyüklerinin önüne bırakıyor. Gözleri yerde, bekliyor. Oymak dedesi hayvanı yarıyor, kanından alıp çocuğun dokuz yerine sürüyor, usta elleriyle sağ bacağının en güzel kemiğini sıyırıp çocuğun eline veriyor, “bundan böyle herkes seni şimdi vereceğim adla anacak,” diyor. “Adın...” O sırada gök gürlüyor uzun uzun. Çocuk adsız kalıyor.”²⁰³

Masalsılığın ötesinde geleneksel olanın ve insan kimliğinin doğal olarak belirsizleşmesinin anlatıldığı görülür. Kişioğlunun isminin konmasının engellendiği ve artık ömrünün sonuna kadar bu halde kalmasının zorunluluğu kendi içinde bir absürtlüğü barındırır. Öykü-masalın ilerleyen bölümlerinde balık ve balıkçının ölümden korktukları için

²⁰³ Bilge Karasu, Göçmüş Kediler Bahçesi, Metis Yayınları, İstanbul, Mayıs 2010, s. 23.

sevi yolculuğuna giremedikleri görülür. Balıkçının ölüm ve sevi için yapması gereken yolculuğa razı olmasıyla birlikte balığın parçalandığı görülür. Yolculuğu simgesel olarak yapan balıkçı, ölümle yeniden dirilmeyi amaçlayan birisine dönüşecektir. Kaybettiğini, ismini tekrar bulabilmesi buna bağlıdır.

Masalları birbirine bağlayan bölümlerin 9.'sunda da yine ironiye ait bir örnek söz konusudur.

“Karşımdaki sıralardan yüzlerce göz, gözümün içine bakıyor gibiydi. Oysa bana bakmaları gereksizdi, biliyordum. Onlar oyuna bakıyordu. Taşların insan olduğunu unutmuşlardı. Bizden beklenen de bu

insan olduğumuzu unutmak

olduktan sonra”²⁰⁴

“İNCİTMEBENİ” adlı dokuzuncu masalda da kara mizahi bir anlatı vardır. Mekân – insan çatışmasının gerçeküstü bir anlatımla ele alındığı bu masalda büyüyen bir adanın küçültülmesi çabaları ve insanların günlük yaşantılarını devam ettiremez hale gelip adayla mücadele eden işçilere dönüşmesinin öyküsü anlatılır. Depremle gelebilecek bir küçülmeye karşı mücadele etmeye çalışan ada halkı, yeni mekâna alışmayı seçmek yerine mekânı kendi zevklerine uygun şekilde, eski haline döndürmeyi amaçlarlar.

“Hem makine işletiliyor, hem de kazmacılar çalıştırılıyordu burada. Ancak, ölüm halinde ne yapılacağı yönergeyle belirtilmiş bulunduğu için o postadakiler şaşkınlaşmadılar. Arkadaşlarını hemen yakınlarındaki bir toprak yığına iyi kötü gömdüler.”²⁰⁵

Yazarın *TROYA'DA ÖLÜMVARDI* adlı eseri ise tür karmaşasına çok da mahal vermeyen metinlerden oluşmaktadır. Öykülerinin toplandığı bu eserde, on üç farklı öykü yer almaktadır. Eserin dokuz öyküsünde de Müfit adlı bir başkahraman karşımıza çıkar. Öykülerin genelinde görülen sevgi bağlarının beklenmedik şekilleri ile ölümün yeni başlangıç teması olarak kurgulanmış hali eserin dikkat çekici özellikleri arasındadır.

²⁰⁴ Karasu, a.g.e., s. 129.

²⁰⁵ Karasu, a.g.e., s. 152.

Eserdeki “ŞARKISIZ GECELERİN İLKİ” adlı öyküde savaş karşıtlığının izlerini görürüz. Alman ve Türk ilişkilerine de gönderme yapılan öyküde, Atatürk’ün üzerinden mizahi/ironik bir anlatıma başvurulur.

“Oysa harp, olmayacak bir şeydi, olmamalıydı. Babası duymuşmuş ikizlerin, hem radyodan. Yalandı ama. “Yurtta sulh, cihanda sulh,” dememiş miydi Ata? Daha geçenlerde bir yerde okumuştum bunu. Demişti ya, Almanlar Ata’yı dinleyecek miydi? Pekâlâ geçmişti ama Alman askerleri geçen yılki cenaze töreninde; bacaklarını bir tuhaf atarak öne; büyük amcamın kel başını hatırlatan miğferleriyle... Umursamıyor değillerdi demek.”²⁰⁶

Dünyanın savaş içinde ve bunalımlar eşiğindeki halinin toplum ve bireyin arzuları ve inançları üzerinden ele alındığı görülür. Bunun sonucunda ise çaresizlikle sürüklenen insanın durumu kara mizahla anlatılır.

“Demek Ata’nın dedikleri ellerini kollarını bağlamıyordu Almanların. Ata ölmüş olduğu için mi yoksa?...²⁰⁷

“KAVRUK” adlı öyküde de kara mizah ve ironi unsurlarını içeren örneklerle yer yer karşılaşılmıştır:

“Nebile beliriverdi yanımda. Ona baktım. O, ağzı açık, çenesi sarkık, Meryem’e bakıyordu. Sonra kendi kendine, silik, pıskıvırsıv sesli “Allah, benim gibi olmuş,” dediğini duydum. Meryem’in, Nebile’yi “Pis Arap” diyerek kovalayışı geldi aklıma. Meryem, yeşil bir tabutun içinde, bir sarı tabutun içinde, kapkara yatıyordu. Başı çatlak içinde yusuvarlak, kel; tabanlarının altında eski, kararmış bir pembelik sezdim sonra. Sonra birden, herkes konuşmağa başladı. Gürültünün içinde iki polis eli uzandı, tuttıkları bir çuvalı Meryem’in üzerine örttüler. Niye örtüyorlar, dedim Fikret’e. O zaman bacaklar, kalçalar aralandı. Gürültü içinde, gürültünün içinde atıldık. Gülüyorlardı, bağırıyorlardı arkada.”²⁰⁸

²⁰⁶ Bilge Karasu, Troya’da Ölüm Vardı, Metis Yayınları, İstanbul, Ocak 2019, s. 19.

²⁰⁷ Karasu, a.g.e., s. 19.

²⁰⁸ Karasu, a.g.e., ss. 50-51.

Kahramanın içinde bulunduğu durum, yine kara mizah unsurlarına başvuru olarak ele alınır.

“...midem bulanıyordu.

“...Cehennemde yanacak dedi annem...”

öğürdüm, Meryem’in pembe çatlaklı kavrukluğunda cehennemde yanmağa yer yoktu, kalmamıştı.

“...Etlerini yakacaklar. Şeysine kızgın demirler sokacaklar...”

.ayıp dedi Fikret, ayıp müşfik.”²⁰⁹

NARLA İNCİRE GAZEL adlı eserin “İNSANLAR KİTABI” adlı bölümünde çıkar ilişkilerinin ve sermayenin eleştirisinin ironi olarak ele alındığı görülür.

“yüzlerce yıl yaşadıktan sonra, ya da, henüz ilk yüzyılını yaşayacakken

kül olacaktır, yılanlarla, kurbağalar, kertenkelelerle birlikte; kaçamayacak kuşlar olacaktır.

Ama onlar para getirmez. Kendini sattırmayacak, bana yaramayacak yaşamın ne değeri var?”²¹⁰

Bilge Karasu’nun *ALTI AY BİR GÜNDÜZ* adlı eserinde ironi ve kara mizahın bulunduğu öyküleri ise şöyle sıralayabiliriz:

“Ethem Razi’yi düşünmek istedi. Sekiz dil bilip her gün en az dördünü kullandığı için baba soyundan gelen Araplığı ile ana soyundan gelen Lehliğini unuttuğunu söyleyerek kahaahalar atan, bu unutuştan söz etmeği, aşağı yukarı, yılda iki kez anımsayan, bunu söyledikten sonra – en yakın dostlarının bile pek seyrek gördüğü rahatlama, gevşeme durumuna geçen Ethem’i...”²¹¹

²⁰⁹ Karasu, a.g.e., s. 56.

²¹⁰ Bilge Karasu, *Narla İncire Gazel*, Metis Yayınları, İstanbul, Şubat 2016, s. 65.

²¹¹ Bilge Karasu, *Altı Ay Bir Gündüz*, Metis Yayınları, İstanbul, Ocak 2015, s. 12.

Kahramanın kimliği ve ikiyüzlülüğü gözler önüne serilir. Kimi zaman hakikat karmaşasına düşen kahramanın çevresi ile olan ilişkisi de absürttür. Tüm gerçekliği elinden alınmış ama bir o kadar hayal dünyasında yaşayan bir birey işlenmiştir.

“Anamın yaş günü diye düşündü. Sağlığında. Ölümünden sonra yaş günü diye düşünmek...”²¹²

Burada da annesini kaybeden kahramanın pişmanlıkları gözler önüne serilir. Kahramanın kaybettikleri üzerinden işlenen durum, değer yoksunluğunu ve umutsuzluğu gözler önüne sermesi açısından önemlidir. Ancak iç burkan bu durum ardında az da olsa bir sevi taşımaktadır.

2.1.2.8. Demir Özlü’de Kara Mizah

Varoluşçuluk denilince Türk edebiyatında akla gelen ilk yazarlardan olan Demir Özlü, edebiyatımızda a kuşağı yazarları arasında gösterilir. Bunalım, yalnızlık, uyumsuzluk ve yabancılaşma kavramlarının yoğun olarak işlendiği öykülerinde kuşağının önemli sorunlarını kendince dile getirmiştir.

Yurtdışında yaşıyor olması onun öykü dünyasını özellikle geçmiş ve gelecek algılayışını etkiler. Semih Gümüş’ün *Öykünün Kedi Gözü* eserinde, Özlü’nün öykü dünyası şu şekilde özetlenir:

“Demir Özlü (1935), öykücülüğümüzde “a” kuşağı adıyla tanınan devinimin başlıca yazarlarından. Varoluşçu ve gerçeküstü öğelerle oluşturduğu dünyasıyla gerçekliğin dışında kalan yazınsal bir evreni seçti. Toplumcu görüşlere duyduğu yakınlığın sonunda öykülerinin içeriği de değişti. Öykülerini bunalım ve toplumsal kuşkuların hiçleşmeye götürdüğü kişilerden toplumsal sorunlara yakın duran kişilere götüren bir yazarlık serüveni oldu. Ahlak, gelenekler, yabancılaşma, yalnızlık gibi izlekleri hiç bırakmadı.”

Yalnız ondaki bu umutsuzluk hali başka şekilde değerlendirilmelidir. Albert Camus etkisiyle bir başkaldırı edebiyatını da kendine amaç edinir. Geleneği yeniden okumak, geleceğe farklı şekilde bakmak özel amaçlar arasındadır.

²¹² Karasu, a.g.e., s. 15.

“Kuşkusuz bu kuşağın niyeti Sait Faik’le başlayan “bireyin yüceltilmesi” tavrını evrensel boyuta taşıma, dünya ölçeğinde bir edebiyat yapmaktır. Çıkış yolunu da varoluşçuluğa eklemekte bulmuşlardır. Ama yine de net bir çizgi içerisinde değildirler. Çünkü Marksçılığa, varoluşçuluğa, gerçeküstücülüğe toptan sahip çıkmışlardır.”²¹³

Necip Tosun’a göre Özlü, eserlerinde tipik konuları işleyen yazarlar arasındadır. Kent, kadın, cinsellik, duygusallık, ölüm sıkça görülen meselelerdir. Gerçeküstüne olan ilgisi de bu anlamda daha nadir olmuştur. Gerçekliği kurarken görünenle yetinmiştir. Yoğun bir kent tasviri olan öykülerinde kimi nesnelere olay örgüsüne dâhil edildiği görülür. Bununla birlikte yalın bir dil kullanmıştır. Asım Bezirci, yazarın Bunaltı aldı eserine şu yorumu yapar: “Demir Özlü, pencerelerini insana açıyor bu kitabında. Günümüz insanının, çelişik yaşantısını içinde gözden geçiriyor. Anlamadığımız bir anlayış ve yöntemle çözümlenmeye girişiyor.”²¹⁴ Bir diğer eseri için de şunları söyler: “Yer, kişi, süre, olgu gibi öğeleri aza indiren Özlü, hikâyelerini “duygusal izlenimlere” oturtuyor burada. Temelleri görülmeyen soyut bir ortam kuruyor. Başka bir deyişle, bir çeşit ‘hava’ yaratmaya çalışıyor. Korkulu, sıkıntılı, karamsar bir hava. Bu boğunçulu havanın içinde mutsuz, tedirgin, yalnız, üzgün bir kişi yerleştiriyor. Dünyayı, bu kişinin gözüyle anlatıyor bize.”²¹⁵

Tüm bunların ışığında yazarın Gerçeküstücü anlayışa ne kadar yakın olduğu şöyle değerlendirilmelidir: Onun gerçeküstü ile olan ilişkisi diğer yazarlara göre daha azdır. Yazar sürekli karamsar ve umutsuzlukla dolu bir öykü evreni oluştururken bunu gerçek yaşamın görünen şeyleri üzerinden kurgular. Kendi yaşantısının etrafında gelişen olaylar onu bireysel bir izlenimci konumuna oturtur. Toplumcu duruşu ise bu anlamda bir umutsuzlukla tanımlanabilir. Ayrıca Camus, Sartre etkisiyle sürekli bir bunaltı halindedir. Kara mizahla olan ilişkisi de bu anlamda yok denecek kadar azdır. Çünkü daha çok ironiden beslendiği görülür. İnsanlığı ve sosyal sorunları ilgilendiren durumlar, yazarın daha çok kapalı bir anlatımı dile getirdiği özelliklerle karşımıza çıkar. Absürt ve beklenmedik bir durumla karşılaşılmaz. Gerçeküstücü kara mizahın doğası tam olarak görülmez.

²¹³ Necip Tosun, Modern Öykü Kuramı, Hece Yayınları, Ankara, Kasım 2011, s. 247.

²¹⁴ Asım Bezirci, 1950 Sonrasında Hikâyecilerimiz, Evrensel Basım Yayın, İstanbul, 2003, s. 85.

²¹⁵ Bezirci, a.g.e., ss. 87-88.

“YEREBATAN” adlı öykü, yazarın toplumsal ve ideolojik konuları ele aldığı bir eserdir. Yer altında ve yeryüzünde iki farklı şehirden bahsedildiği görülür. İlk anlatıda yeraltından bahsedilirken öykü sonradan gerçekçi bir hâl alır. Eserde toplum sorunlarını ilgilendiren meseleler çeşitli örneklerle ele alınır.

“Kısa boylu, saçları azalmış bir adam atıldı çocuklara doğru, bağıırıp çağırarak dağıttı onları, işini bitirince Ahmet Nedim’e, “Buranın yabancısısınız galiba dostum,” dedi. Sonra, karşılığını beklemeden onun, “Gelin şurada birkaç kadeh içelim.” Dedi. “Gerçi pek vaktim yok ama. Karım bekler evde. Apartmanımda yani. O büyük beton yığnında, sağlam apartmanımda. Ama alınacak haberler var senden. Sana anlatacağım şeyler de var.”²¹⁶

Toplumun değer yargılarının birey üzerindeki baskısı yine öyküde gözler önüne serilir. İnandığı değerlerden dolayı toplum ve devlet nezdinde suçlu görünen bireyin yalnızlığı işlenir.

“Ne demek sakıncalı adımlar,” dedi Ahmet Nedim.

“Bulduğunuz yer çok sakıncalıdır,” dedi adam. “Ama bu durumdan sıyrabilirsiniz kendinizi...”

“Hangi durumdan dostum?”

“Sakınca politik düşüncelerde. Aşırı sol eğilimi olduğunuzu seziyorum,” dedi adam. “Sakınca bunda. Hapse girersiniz burada, girmezseniz bile hiç rahata eremezsiniz, sürünüp duracaksınız.”²¹⁷

İkili arasındaki bu konuşma daha sonradan garip bir hal alacaktır. Adam, Ahmet Nedim’in kulağına eğilip kendisinin de aşırı solcu olduğunu ilan eder. Hatta onun solculuğu Ahmet Nedim’inkinden bile fazladır. Öyküde bu tip meselelerin kara mizaha yaklaşan bir şekilde ele alındığı görülür.

Yazarın bir diğer ilginç öyküsü ise “PRENS SABAHATTİN BEY”dir. Öyküde oğlu ile Londra’ya turist olarak gelen iki kahramandan bahsedilir. Anlatıcı ve oğlu Tim, etrafı hayranlıkla izlerler. Anlatıcı ise akşam eve geldiğinde yatağının başucunda Prens Sabahattin’i

²¹⁶ Demir Özlü, Sürgün Küçük Bulutlar, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, Şubat 2012, s. 344.

²¹⁷ Özlü, a.g.e., s. 245.

bulur. Geçmişten gelen bu kahramanla konuşan anlatıcı, kendi düşüncelerini dile getirirken günümüz meselelerine yorumlar getirir. İkili arasındaki diyaloglarda kara mizahın örneklerine rastlanır.

“Sözde Mahmut Celalettin Paşa, karısının –annemin- mücevherlerini çalmış., haremdeki hizmetkârlardan birini öldürmüş- oysa bu türlü cinayetler dayıma mahsustu-, padişahın vasiyeti altında olan biz oğullarını sözde zorla kaçırmış... Akli dengesi bozukmuş... Babam öldüğü zaman da, asla bir sultana, bir Osmanlı sultanına yakışmayan dedikodular üretmişti: babam ‘gavur’ mezarlığında, Hristiyan töresine göre gömülmüş –oysa, Pere Lachaise’in İslam bölümüne gömdüm onu –ta İngiltere’den hoca getirttim, dini vecaibi yerine getirmesi için-;”²¹⁸

İkili arasındaki konuşmalarda Osmanlı’nın dağılışı, Prens’in hayatı, İttihat ve Terakki’nin meseleleri gündeme gelir. Otorite ve mutlak yönetim biçimi üzerine değerlendirmeler bir devlet felsefesinin nasıl olması gerektiğini anlatan diyaloglara dönüşür.

Görüldüğü gibi kara mizah, Türk öykücüler için önemli olduğu kadar nadir de yararlanılan bir teknik olmuştur. Bunda yukarıda anlatıldığı gibi toplumsal hafızamız etkilidir. Hiciv, yergi ve ironi baskınlığından ve toplumsal meselelere bakıştaki farklılıklardan dolayı Türk öykücüsü için kara mizah Enis Batur’un deyişiyle tam bir etkinlik alanına sahip değildir.

2.1.3. OLAĞANÜSTÜ ŞEYLERE ODAKLANMA – HARİKULADELİK

Gerçeküstücülük, rasyonalist ve pozitivist aklın maddeye, doğaya ve insana bakışını eleştiren bir anlayış olmuştur. Gerçekliği yeniden ele almakla başlayan Gerçeküstücüler, bilimlerdeki gerekircilik ilkesini sarsmışlardır. Fantastik olanın açacağı hazzın peşindedirler. Gizemin peşindeki sanatçılar groteskin kendilerine gelen birikiminden de faydalanma arzusundadırlar. Her yerde olağanüstülüğün yaşandığı varsayımı, beraberinde her şeyde harikuladeyi görme çabasına dönüşmüştür.

²¹⁸ Özlü, a.g.e., s. 671.

“Bu fantastik evrende en akıl almaz olaylar bile olağan gelir; eleştirel zekâ yıkılmıştır, baskılar yok olmuştur. İşte, bu büyülü alan Gerçeküstücülük’ün öz alanıdır.”²¹⁹

Alışıl gelmişin karşısında kişinin kendisinden başlayarak her şeye karşı meydan okuması, özellikle harikuladeliği şiirde aramaya dönük bir yöneliş barındırmaktadır. Düşün, fantastiğin, rastlantı ve yanılısamanın verecekleri zihnin gerçeği kavrayabilmesinde başka kapılar açabileceklerdir.

Harikuladenin peşindeki sanatçı günlük şeyler karşısında dikkatini ve hayranlığını yitirmeyendir. O, herkesin sıradan olarak baktığına yeniden kendi gerçekliğini kazandıracak bir nazarla yaklaşır. “Harikulade olan şey, her zaman güzeldir, harikulade olan her şey güzeldir, doğrusu sadece harikulade olan güzeldir.”²²⁰

Breton için harikuladeliği, bireyin yaşanılan andan uzaklaşması demektir. Kahramanların, imgenin açacağı bu mucizevî alan bireyde çocuksu duyguların da yeniden açığa çıkmasını sağlayacaktır. Breton, kimi dini metinlerde ve Kuzey ile Doğu edebiyatının bazı ürünlerinde bu harikuladeye rastlanıldığını söyler. Çocuksuluğun vereceği masumiyet hazzı, yetişkin bireylerin umudu olabilir. Bunu sağlayacak da fantastiğin, masalsının, korkunun ve rastlantıyla gelenin kişide uyandıracığı duyu evrenidir.

Breton’a göre harikuladeliği tüm dönemlerde aynı özellikte değildir. Bölük pörçük halde ulaşırsa da yazarın aktardığı parçalardan oluşmuştur: “romantik yıkıntılar, modern manken ya da bir süre için insan duyarlılığını harekete geçirme gücü olan herhangi bir simgedir. Bizi gülümseten bu alanlarda, yine de insanın şifa bulmaz huzursuzluğu tasvir edilir; işte bu nedenle bunları göz önüne alıyor, belirli deha ürünlerinin (bunların etkisinden diğerlerine kıyasla daha fazla mustarip olan ürünlerin) ayrılmaz parçası olarak değerlendiriyorum.”²²¹ dediği bir harikuladeliği tanımı ortaya çıkar.

Fantastik edebiyatın da dillendirdiği harikulade kavramı, Gerçeküstücülükte daha farklıdır. “Gerçeküstü tanımlarında hep Hegelci olan Breton, harikuladeyi çelişkiden ziyade

²¹⁹ David Hopkins, Dada ve Gerçeküstücülük, Çev: Suat Kemal Angı, Dost Yayınevi, Ankara, Kasım 2006, s. 32.

²²⁰ Andre Breton: Sürrealizm Manifestosu, Der: Ali Artun, “Sanat Manifestoları” İletişim Yayınları, İstanbul, 2011, s. 192.

²²¹ Andre Breton: Sürrealizm Manifestosu, Der: Ali Artun, “Sanat Manifestoları” İletişim Yayınları, İstanbul, 2011, s. 194.

çözüm açısından görür: “Harikuladenin hayran olunacak tarafı şu” der Breton Manifesto’da, “artık fantastik olan hiçbir şey yok, yalnızca gerçek olan var.”²²²

Şeylerin tekinsizce birleşimi denebilecek harikulade, tamamen fantastiğin bir ögesi olarak değerlendirilmemiştir. Gerçeküstücüler, rasyonel aklın ayrıştırdığı ne varsa bunların bütünlenmesini kendi ideal dünya görüşü olarak belirlemişler ve aşkın bir bakış açısıyla nesnenin görüntüsüne odaklanmışlardır. Dayatmaların, rölatif yasaların, salt akılcı okumaların ötesinde mistik ve gerçeğin birlikteliğinin o rastlantısal doğası üzerine yoğunlaşılır.

“Ortaçağdaki anlamıyla harikulade terimi, doğal düzende kopmaya, mucizeviden farklı olarak, kökeni ille de ilahi olmayan bir kopmaya işaret eder. Akılcı nedenselliğe karşı duran bu meydan okuyuş, gerçeküstücülüğün ortaçağcı yönünde, büyü ve simyaya, çılgın aşk ve analogik düşünceye olan tutkunluğunda esastır. Ruhçu tarafı, harikuladenin yine devrede olduğu medyumluk pratiklerine ve gotik öykülere (ör: Maththew Gregory, Ann Radcliffe, Edward Young) ilgisi bakımından da önemlidir.”²²³

Breton için, gerçek olanın akılcı olanla bir tutulmasını yadsıyan Gerçeküstücü harikuladede, kişisel olanla başka bir diyalektik dünya kurma hedeflenir. Hal Foster, harikuladenin ortaya çıkışını şu şekilde tanımlayacaktır:

“İlk önce, sarsıntılı güzellik olarak harikulade, canlı ve cansız durumların birbirine tekinsizce karışması olarak görülecek; sonra da nesnel rastlantı olarak harikulade, - ani karşılaşmalar ve buluntu nesnelere görüldüğü gibi – tekrara zorlanmanın tekinsiz hatırlatıcısı olarak ortaya çıkacaktır.”²²⁴

Durum ve olaylar karşısındaki travmatik boyut ve şok hali, harikuladenin oluşması için yeterlidir. Gerçeğin bireysel olarak algılanışı, karşıtlıkların birlikteliğine sebep olacaktır. Breton harikuladeye örnek olarak harabeleri ve modern mankenleri örnek göstermiştir.

“Bu ikisi de gerçeküstücülüğün değer verilen amblemleridir; ilki bilinçdışının uzamını, ikincisi ise hem yakın hem yabancı olarak statüsünü akla getirir; peki,

²²² Hal Foster, Zoraki Güzellik, Çev: Şebnem Kaptan, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2011, s. 49.

²²³ Foster, a.g.e., s. 48.

²²⁴ Foster, a.g.e., s. 50.

nedir bunları harikulade kılan? Her biri, iki karşıt terimi birleştirir ya da bir araya getirir: Harabede doğal ve tarihi olanı; mankende ise insani ve insani olmayanı. Harabede kültürel ilerleme, doğal entropi tarafından zapt edilmiştir; mankende ise insan figürü yerini, meta formunu bırakmıştır. Aslında manken tam da kapitalist şeyleştirilmenin imgesidir.²²⁵

Travmatik, gotik ve absürt oluşu yanında harikuladenin en önemli özelliği güzelle olan ilişkisidir. Sanatsalın yaratımsal ve hazzal olana dair histerik tepkisi, şeylerin güzelle tanımlanmasını zorunlu kılar. Breton için engel tanımaz güzellik arayışı, durum ve oluşlar karşısında estetik bir bilinci doğurur. Güzelliğin zorunlu ve sarsıntılı doğası karşısında bireyin bastırılmış olanı açığa çıkarmasıyla tekinsize ulaşılır. Bu tekinsizlik hali daha önce gördüğümüz gibi kendini dille gösterecektir. Erotik olanın da sarsıntılı doğası harikuladenin özellikleri arasındadır. Çünkü hazzın sınırlarında duran Gerçeküstücüler bu sayede amaçladıklarına ulaşabileceklerini düşünmüşlerdir. Güzel olanın yükseltici ve şok ile ilgili olan yasası gereği harikuladenin ortaya çıktığı görülür. Kadın da bu aşkınlığın harikulade basamaklarından biridir.

Gerçeküstücülük geleneksel ahlak kriterlerinin de yıkılması gerektiğini düşünmüştür. Erotizmin vereceği hazzın onlardaki çılgınlığı açığa çıkaracağını ve beden sınırlayıcı baskılarından kurtulmaları gerektiğini düşünmüşlerdir. Dinin ve devletin baskısından kurtarmak istedikleri erkek bedeninin yanında kadın bedenine dair ortaya koydukları ürünlerse heteroseksüel güdüler çizgisinde şekillenmiştir. Resimlerinde kadının bedenini parçalara ayırarak arzunun her şeye gücünün yetebileceğini göstermek isterler.

Marquis de Sade'nin öğretilerinden beslenen Gerçeküstücüler, bu görüşleriyle Kilise ve devletin otoritesine karşı gelirler. Aynı zamanda fetişist duyguları da olan Gerçeküstücüler eserlerinde bunları yansıtmaktan çekinmemiştir.

Bununla birlikte Gerçeküstücüler için kadının özel bir yeri vardır. O bir cinsel obje olmaktan öte bir esin meleşidir. Eserlerinde kadın ve çocukları çokça kullanan Gerçeküstücüler, kendilerini gerçekleştirme yolunda onları en güçlü esinleyici olarak tanımlamışlardır. Gerçeküstücülerin kadına karşı gösterdikleri bu tutum anneliğe özgü bir fallusun ortaya çıkması olarak yorumlanmıştır. Erkeğin bilinçsizliğinin bir yansımasıyla

²²⁵ Foster, a.g.e., s. 50.

cinsel nesneye dönüşen kadın, Freud'un kuramı ışığında derinlerde anneye beslenen bir dürtünün sembolleri olarak ortaya çıkmıştır. Bu da yine harikulade bir durumdur.

Gerçeküstücüler; aşkın, kişinin gerçekliğe ulaşmasını sağlayan büyük bir edim olduğu görüşünü paylaşırlar. Aşk sayesinde kişinin özgürlüğünü elde edebileceği görüşü ortaya çıkar. Onunla düşün kapılarının açılacağı, erotizmin vereceği hazla bilinçaltının daha çok ortaya çıkabileceği iddiasındadırlar. Kadın ise bu sağaltımı sağlayan, arzu nesnesinden daha çok yol arkadaşı konumundadır ve harikuladenin parçalarından biridir.

Gerçeküstücüler için kadın nadirdir. Bütünün arzusu olan kadın estetik duyguları taşıması yanında tabu haline gelmiş kuralları yıkmak için de bir devrimci rolü üstlenebilir. Kadın sayesinde de erkek gündelik arzularından uzaklaşacaktır. Bu açıdan kadın bir özgürlük kollayıcısıdır.

“Canlı/cansız ve hareketli/hareketsiz, örtülü-erotik ile sabit-patlayıcı tekinsiz figürlerdir. Breton bu tekinsizliğin kışkırttığı “marazi kaygı”yı, bir güzellik estetiği olarak yeniden kodlar. En nihayetinde, bu estetik güzelden çok yüce ile ilgili olur. Zira sarsıntılı güzellik, tıpkı yücede olduğu gibi, şekilsiz olanın altını çizmek ve temsil edilemeyi çağrıştırmakla kalmaz, zevki dehşetle, cazibeyi iticilikle karıştırır.²²⁶

Nesne rastlantısı da yine harikuladeliğin özelliklerinden biridir. Bu anlamda otomatik yazının nesnelere arası ilişkisinde ortaya konulan yaklaşım değerlendirilmelidir. Otomatizm dil sayesinde nesnelere olduğundan farklı görmeyi, onları faydadan arındırıp harikulade biçimde görmemizi sağlar. Tekrar edilenin paranoya ile ilişkisi sarsıntılı güzelliğin ortaya çıkmasına sebep olacaktır. Bilincin nesnelere olduğundan farklı şekilde görmesi, tekinsiz ve histerik bir bakış açısını doğuracaktır. Bununla birlikte nesne fetişizmi, Gerçeküstücülerin eğilimleri arasındadır. Nesneye bakışın görülenle gören arasındaki alış veriş onu erotik bir anlam dünyasına yakınlaştırır. Gerçeküstücülerin nesne objeleriyle yaptıkları, erotizmin açığa çıktığı çalışmalar olarak görülecektir. Yitirilmiş bir nesneye duyulan özlem ve bunun aranişi da yine harikulade bir durum olarak nesnenin fetişist arzu nesnesine dönüşmesini gösterir.

²²⁶ Foster, a.g.e., s. 58.

2.1.3.1. Orhan Duru'da Harikulade

Orhan Duru'nun “KARABASAN”, “DARAĞACI ARAYAN ADAM”, “BAL – ON – YİYEN KÖP – EK”, “MADAM FRANKENSTEİN”, “YENİK”, “YARI YARIYA” öykülerinde gerçek ve gerçeküstü öğelerin bir arada kullanıldığı görülür.

“KARABASAN” öyküsünde vücuduna giren böceklerin onun iyi ve güzel duygularını yediğini söyleyen kahraman, insanların yozlaşmışlığını gözler önüne serer. Bu gerçeküstü an kahramanın yalnızlaşmasına neden olur. Daha ilk anın şok etkisini yaşar.

“İlk böceği sabahleyin kalkıp, bütün gece yüzümde birikmiş tozların, sigara dumanının, yüreğimde birikmiş sıkıntının üzerimdeki kötü etkilerini silmek için, yüzümü yıkamaz için gittiğim zaman yüznumaranın yanındaki lavaboya, gördüm lavabonun ortasında.”²²⁷

Daha sonra bu böcekleri sürekli gören kahraman, paranoya halinden kurtulamaz.

“DARAĞACI ARAYAN ADAM” öyküsünde de insanlardan bunalmış ve ölmek isteyen bir kahramanın ölmek için giriştiği uğraş gözler önüne serilir. Nesne arayışı içindeki kahraman aynı zamanda nesne harikuladeliğini yaşatan gerçeküstü bir anı canlandırır.

“Aldı elinden keseri marangozun, başladı yontmaya marangozu. Sonra kavakları düzeltip kurdu kendine bir darağacı. Sallandırdı ipi. Güzelce yağladı kaygan. Başladı geleni geçeni asmaya.”²²⁸

“BAL-ON YİYEN KÖP - EK” öyküsünde harikulade olan durumun bir evin içine aldığı insanlarla sürekli olarak büyümesi gösterilebilir. Düzenin saçmalığını ve toplumsal huzursuzluğun histerik olarak ele alındığı bu öyküde yine düş ile gerçeğin birlikteliği ele alınmış, kahramanın sanrısız durumu gözler önüne serilmiştir.

“ADAM-EV” öyküsünde de her sabah evi yıkılan bir adamın absürt durumu anlatılır. Yoksul kahramanın bir gün bu saçma durumu anlamak için uyumamaya niyetlendiği fakat sonradan dalıp gittiği görülür. Grotesk-saçma durum yine gerçekleşmiş, kahramanın evi sabah yine yıkık bir halde bulunmuştur.

²²⁷ Orhan Duru, Sarmal – Bütün Öyküleri I, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2011, s. 11.

²²⁸ Duru, a.g.e., s. 18.

“ÖLÜK”te kahramanın söyledikleri belirsizdir. Sanrı ve hummalardaki kahraman gerçek ile gerçeküstünün kesiştiği saçma bir durum içerisinde. “ELVAN ANAHTARINI NASIL DÜŞÜRDÜ” adlı öykünün sağıltıcı mekânı ise bir hamamdır. Geleceğin umutla dolu olduğu havasını estiren bu yer, kahramanın rahatlamasını ve arınmasını sağlar. Düşünde cennetin anahtarını kaybeden kahraman, dünyaya daha çok bağlanması gerektiğine karar verecektir. Arayış nesnesi olarak ise bu düşteki kayıp anahtar gösterilecektir.

Kendi cesedine bakan bir kahramanın daha sonra çevresiyle olan ilişkisinin anlatıldığı “YARI YARIYA” öyküsünde kişi, kendi içsel sıkıntısını çözmeye çalışır. Büyüsel bir havada geçen öyküde gerçek yaşamın görüntüsüne bakılır. Kahramanın kaçıp gitme arzusunda olduğu görülen öyküde kendisine gülümseyen bir heykelin çağrışımsal özelliği aktarılır. “YENİK” adlı öykünün kahramanı ise Ömer’dir. Grotesk ve sanrısız bir anlatıma sahip öyküde başkahramanın kendi benini düalist bir yapıda ortaya koyduğu görülür.

Orhan Duru’nun DENGİ UZMANI adlı öyküsünde de yine harikulade bir durum söz konusudur. Ahmet adlı kahraman bir motor cambazıdır. Öykünün sonunda motoruyla göge doğru süzölen Ahmet, reel zamanın da devam ettiğine şahit olur. Bir yalnızlık ve kaçış öyküsü olarak bakılabilecek bu öyküde kahraman ölüm ve yaşam arasında absürt bir çizgide yükselecektir.

“Şimdi uçuyor Ahmet motoruyla birlikte şehre doğru. İçinde büyük bir hafiflik duyuyor. Kaçıyor yıldızlar pamuklar gibi uçarak gerilere. Şehrin aydınlığı kamaştırıyor gözlerini. Büyük yapıların çevresinde birkaç kere dönüyor daha iyi, daha yakından görmek için. Baca dumanları doluyor gözüne. Bir defacık daha uğramak istiyor evine.”²²⁹

“İKİ KAFAYA BİR ŞAPKA”da Ömer adlı bir kahraman arayış nesnesi olarak belirlediği cüzdanı bulabilmek için düşsel bir yolculuğa çıkar. Karşılaştığı kişi tarafından yönlendirilen kahraman en sonunda bulduğu şeyin bir çocuk tarafından elinden alınmasıyla iğdiş edilmiş bir kayıp nesne üzerinden sanrısız bir boyuta geçer.

“AĞIR İŞÇİLER”de düş durumu içerisinde olan anlatıcının psikolojik bir bunalımda olduğu görülür. Cinsel organının işlevini yitirmiş olmasına dair absürt bir gerçeklikten bahsedilen öyküde, işçinin iş gücünün bu fetişizm üzerinden geldiği aktarılır. Çocuk üretim

²²⁹ Duru, a.g.e., s. 100.

işçisi olan kişi, iş yükünün çok olduğundan dem vurarak başka harikulade yerlerin arzusunda olduğunu dile getirmiştir.

“Ben işimi severim aslında. Çünkü bir işçiydim. Üretim yapıyordum ben. Çocuk üretimine değilse bile başka üretilere katkıda bulunuyordum herhalde. Ama her şeyi aşırı ürettiriyorlardı bana ve karşılığını alamıyordum ürettiklerimin. Para azdı. Yorgunluk çoktu. Deniz kıyısını, çölleri, güneşleri, yıldızları özliyordum. Bu özlem bir türlü bitmiyordu ve bir baygınlık veriyordu içime, bunları düşünmek.”²³⁰

Nesnenin olağanüstülüğü ise bir başka anlatımla şöyle aktarılmıştır:

“Boğazıma kurşun dökülüp denize atılmış bir insan gibi gömülüyordum uyku denizinin derinliklerine. Trenlere biniyordum ve hemen uyuyordum. Bu yüzden kaçırdığım inceleme istasyonu. Kömür ocaklarına inip esir gibi çalışıyordum hınçla, ekme parası peşinde. Çöllerde petrol borusu döşüyordum kimi zaman, denizlerde yer altı kablosu. Dağların korkunç soğuklarında yüksek gerilim hatları döşüyordum çelik direklere. Barajlarda çalışıyordum. Sarp dağ yamaçlarında kayalıkları atıp yol açmaya çalışıyordum. On tonluk buldozerler elimin altında kuzu gibi.”²³¹

Mitolojik olanın öykü nesnesi olarak ele alındığı “HERMAFRODİT”te erkek ve dişinin bir zamanlar bir bedende olduğu anlatılır. Ancak gücünden çekinilerek Tanrı tarafından birbirinden ayrılan homofobik bir kahramandan bahsedilir. Öyküdeki kahramanın homo-insanın varlığı bir harikulade durum olarak görülür. Ayrıca Hermafrodit’in çağın insanı ile olan diyalogu ve kapitalizm anlatısı öyküyü Gerçeküstücü zemine oturtur.

“KAPLUMBAĞA TAŞIYAN ÇOCUK” adlı öyküde, bir imparatorluk kadar ömrü olduğu düşünülen bir kaplumbağayı taşıyan bir çocuktan bahsedilir. Çocuğun yıkılan gecekonduları izlemesi ile başlayan öyküde, bu evlerin yerine yenilerin dikildiğine şahit olunur.

“Ressam geçiyordu oradan ve gördü bütün bunları birden, hızla görüp geçtiğiniz ama izlenimi hiç bitmeyen bir tablo gibi. Gördü her şeyi bir anda

²³⁰ Duru, a.g.e., s. 201.

²³¹ Duru, a.g.e., ss. 202-203.

ressam, her şeyi, buldozerleri, buldozerlerin üstündeki makinistleri, bunların seyircilerini, özellikle kaplumbağa taşıyan çocuğu ve çocuk tarafından taşınan kaplumbağayı. Tam resimlik bir olay bu. Müthiş. Neredeyse gerçeküstü! Kucağında kaplumbağa taşıyan çocuk, yıkılan evler, temel açan buldozerler, havadaki ham toz...”²³²

Yazarın ŞİŞE öyküsü nesne üzerinden gerçek ve gerçeküstünün birleşmesiyle harikulade özellikler taşıyan bir öyküdür. İsmail Usta'nın şişesinin gerçeküstü gücü ve çevresindekilerin bu şişenin hayranlık uyandıran etkisi karşısında başlarına gelenler anlatılır.

2.1.3.2. Feyyaz Kayacan'da Harikulade

Feyyaz Kayacan öykülerinde de Gerçeküstücü harikuladeyi bulmak mümkündür. “HIÇOĞLU’NUN SERÜVENLERİ”, “ŞİŞEDEKİ ADAM”, “SİĞİNAK”, “POSTACI KIZI VERA”, “POSTACI KIZI VERA ARTTIRMAYA NASIL KONULDU”, “CEHENNEMDE BİR YUSUF”, “GİBİCİLER” metinlerinde harikulade kavramını bulmak mümkündür.

“HIÇOĞLU’NUN SERÜVENLERİ”nde, arayışın nesnesi olan şey, kahramanın adıdır. Kent ve kentlilerin tekrar tekrar onun arayışının yönlendirmesindeki etkileri ve kahramanın arayış sırasında başına gelen gerçeküstü olaylar, harikulade kavramıyla ilişkilendirilebilecek örnekler çıkarır karşımıza.

“Başka bir kez mezarlılık etmişti. Ölüler, girmeyiz de girmeyiz mezara diye tutturmuşlardı.

Başka bir kez aynalara akıl öğretmeye kalkmıştı. Aynalar ortaldan çatlar olmuştu bin bir parça görününce onlara Hiçoğlu. Hiçoğlu kendini toparlamak, kırıklara çeki düzen vermek istiyordu.”²³³

“İçiçe altalta bir kentti bu kent.

Bu kentin altında papağan kenti vardı, onun altında şey kenti, onun altında eveleme kenti, onun altında Seksek kenti, onun altında Gnossos, daha altında Hımhım kenti, hayhay kenti ve en lönögözlemesine inildiğinde mağaraların

²³² Duru, a.g.e., s. 263.

²³³ Feyyaz Kayacan, Bütün Öyküler, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1996, s. 10.

duvarlarında ürpertilen tüylerin kenti vardı, mağaraların içinde gökleri tırmalayan kentler vardı.”²³⁴

“ŞİŞEDEKİ ADAM” öyküsü de Gerçeküstücü öğelerin yoğun olarak bulunduğu öykü örneklerinden biridir. Bu öyküde geçen harikuladeliik, bir şişede yaşayan kahramanın etrafından izole olmuş hali ve başına gelen mizahi durumudur. Şişe'nin tekrar eden durumu, kahramanın delilik gösteren ve bunu olağan karşılayan yapısı ile öykü, madde-insan ilişkisi üzerinden bireysel ve toplumsal bir bakışı ele alır. Şişenin varlık olarak özümsemesi ve maddenin canlı-cansız birleşiminde birey tarafından yadırganmaz hale gelmesi harikulade durumlardandır. Ayrıca Şişedeki Adam'ın öyküde bir kadınla karşılaşması ve kadına fetiş yaklaşımı, kahramanın hazzını açığa çıkarması bakımından harikuladeliik olarak değerlendirilebilir.

“Adam beni görünce (ben kadının memelerini seyrediyordum, erkeğin yelkenleri nasıl da ingin, nasıl da sürüngen diye şaşırıyordum teninin yaşmağı altındaki kadının enginliğini nasıl da kolayına getirmiyor diye, nasıl da kundaklayamıyor posayı kadının gözü ile kaşı arasına bakıyordum, ama bana ne dedim, ne yaparsa yapsın, NE YAPARSA YAPSINLAR; benim karnım açtı)...”²³⁵

“SİĞİNAK” öyküsünde kahramanların günlük bir işmiş gibi gitmek zorunda olduğu korunma yerinin, anne rahmi ile olan ilgisi dikkat çekicidir. Bilinçaltının anne rahmi ile kurduğu ilişki, mekânın bir değer haline gelmiş o korumacı ve karanlık özelliği ile olan ilişkisi harikuladeliik olarak değerlendirebilir. Gerçeküstücü nesnelere erotizm ve aşkınlığı ifade edecek kullanımı ile zihnin özgürleştirici gücünü açığa çıkartması bir mekân tasavvuru üzerinden ele alınmıştır.

“Loştu sığınağın içi. Düğümlenmiş bir rahmin içi gibi... Ceninlerce insan dolmuştu rahmin loşluğuna. Rahmin içinde iki üç elektrik lambasının donuk ışığı, loşluktan öteye doğru sızmaya çalışıyordu. Ceninlerin yüzlerine ışık paçavraları iğnelenmişti. Yüzler kıpırdayınca paçavralar yere düşüyordu. İki

²³⁴ Kayacan, a.g.e., s. 16.

²³⁵ Kayacan, a.g.e., s. 57.

katlı döşekler vardı rahmin içinde. İki katlı uykularda oturanların gözleri üstüne kulak zarları gerilmişti. Göz kapaklarının kökündeki kulaklar uyanıktı.”²³⁶

Yine erotizm ve fetişizmin kahraman üzerindeki sağaltıcı anı bir harikulade durum olarak görülebilir.

“Mrs. Valley elinde bir sepet taşıyordu. Sepetin içinde peynirli soğanlı iştahlar. Mrs. Valley sığınağa doldu. En okkalı merhabalarını boşalttı sığınakların kulağına. Mrs. Valley yataklardan birine oturdu. Daha doğrusu etlerinin ortasına çömeldi. Kadın yüzde yüz sonsuzdu. Bir araba dolusu memesi vardı. Kalçalarının içindeki kazanlarda insan döllerini dokuz aykaynatmıştı, dokuz rahimden dokuz çocuk çıkarmıştı. Mr. Ellis bir gezegen gibi Mrs. Valley’ye sokuldu.”²³⁷

“ŞAİR ALVİN” ve “POSTACI VERA” öykülerinde görülen harikuladelik, kadın fetişizmi ve onun birey üzerindeki yükseltici gücü olarak görülebilir. Gerçeküstücülerin kadın-erkek birlikteliğine yükledikleri anlam, birey özgürlüğünün doruk noktalarına ulaşması yönündedir. Kadın bedeninin parçalanmış hali ve bu parçalarla hazzın etkisine kendini kaptırmak bireyin ‘gerçek’ yolundaki en önemli dayanaklarından biridir.

“Vera’nın yıldızlarda hecelenen, ekmeklerde dilimlenen, balıklarda denizleşen sesi vardı. Sülünleri vardı yürüyüşünün. Vera’nın daha neleri vardı ama sayamayacağım bereketlerden bu yana. Yalnız soluğu Vera’da alsın dünyalar derim. Toprak gittikçe yaklaşıyor. Birazdan şamar gibi yüzümde patlayacak. Vera’yı dünyaya bırakıyorum, nimetlisi olsun düny...”²³⁸

“CEHENNEMDE BİR YUSUF”ta geçen ‘Terzela’ adlı distopik yerin insanı nasıl daralttığı, onu nasıl boğduğunu anlatılır. Bu metin Kayacan’ın metinleri arasında en şiirsel anlatım gücüne sahip öyküler arasındadır. On üç başlıktan oluşan öyküde, Yusuf adlı kahramanın bu mekânda başına gelenler aktarılır. Öyküde bireyin yalnızlaşması ele alınırken olayların ve mekânların gerçek ve gerçeküstü birleşimi harikulade bir özelliktir.

²³⁶ Kayacan, a.g.e., s. 67.

²³⁷ Kayacan, a.g.e., s. 70.

²³⁸ Kayacan, a.g.e., s. 86.

“GİBİCİLER” öyküsünde kahraman sevgilisi için yazdığı mektubu yollamak için postahaneye gider. Buradaki memurların mektubu alamayacaklarını söylemesi üzerine bir dizin trajikomik olaylar yaşanır. Nesne olarak mektubun bireyin özgürlüğünü imlediği ve bu nesnenin peşinde koşan bir sevgilinin başına gelenlerin anlatıldığı öyküde otorite karşısında bireyin hali gözler önüne serilir. Nesnenin kışkırtıcılığı ve içinde taşıdıkları anlatılırken bu kadar çok şeyin biriktiği bir metnin nasıl olur da cebe sığıdığı şaşkınlık yaratır. Kahramanın daha sonra memurlardan biri ile konuşması nesnenin harikuladeliğine dair bir örnek olabilir.

“- Hayır, hayırı dedi, şimdilik bırakın bizde kalsın. Bunu sizin iyiliğiniz, ses sağlığınız için söylüyorum. Belli olmaz, bir gün mektuba yeniden bir göz atacak olursunuz, kışkırtısına kapılırsınız.”²³⁹

Mektup iminin gizil dünyası ve yazılanların birey ile etrafındakileri kendine çeken rahim özelliği anlatılırken olaylar kahramanın şaşkınlığını arttırmaktadır.

“Oneses; yüksüğün içinden çıkıp çok yelkenli bir kadirgaya biniyordu.

Ya da bir işkenceye biniyordu. Ya da kendini yitirmelere biniyordu. Oneses bir ortaçağ gülüne gotik bir kilise dikeyordu. Ondan sonra Viyanalı bir general oluyordu. Ondan sonra bir İspanyol ırgatı gibi ağlıyordu. Dergide ne varsa , ne gördüyse onu yapıyordu Oneses. Hem de nasıl, üç türlü yapıyordu. Başka yapacak işi olmadığı için, bunu çok iyi beceriyordu.”²⁴⁰

Tekinsiz ve sanrısız halde anlatılan bu durum anların birleşimi olarak göze çarpmaktadır. Harikulade bu anlamda beklenmedik ve düşsel bir boyutta karşımıza çıkar.

2.1.3.3. Ferit Edgü’de Harikulade

Ferit Edgü’nün eserlerinde düşsel ve gerçeküstü anlatıma dair örnekler bulmak mümkündür. Ele alınacak birçok örnek yine yukarıda değinilen meseleleri ilgilendirecek özelliktedir. Varoluşsal bir anlatımın daha baskın olduğu eserler veren Edgü’nün öykülerinde düş ve gerçeğin birbirine geçtiği anlatılarla karşılaşılır. Bunun önemli örneklerinden biri yazarın “YUSUF’UN UTKUSU” adlı öyküsünde görülür. Kahraman göklerde uçmayı hayal

²³⁹ Kayacan, a.g.e., s. 187.

²⁴⁰ Kayacan, a.g.e., s. 190.

etmiş, bunun için çabalamış biridir. Sonunda insanların bakışları arasında istediğine kavuşmuştur.

Yazarın “I. KAÇKINLAR” öyküsünde harikulade durumlara örnek anlatılar görülür. Bu öyküde kahramanın şeyler üzerinde önlenemez bir arzu ve sadist bir eğilimi olduğu görülür. “ÖLÜLER” öyküsünde evi ölümlerle dolup taşan bir kişinin öyküsü anlatılır. Bu gerçeküstü durum kahramanın şizofreni hali ile birleşir. “PENCEREDEKİ KADIN” öyküsünde gerçek ve gerçeküstünün birlikteliğinin anlatıldığı bir olay örgüsü anlatılır. Kahraman, varlığından şüphe duyduğu bir kadının onu kuşatan çekim gücüne ve bir dizi garipliklere maruz kalır. “DOSTUM ORHAN DURU’DAN ÖTEYAKA MESAJLARI”, “İMZA GÜNÜ”, “ÖLMEDEN ÖNCE”, öyküleri de düş ile gerçeğin birleşiminden oluşmuş öykülerdir. Yazarın Orhan Duru’nun sanki öbür dünyadan gelmiş gibi karşısında, hayatında olduğunu düşlediği öyküler, harikuladeliğe alakalıdır. Bununla birlikte kara mizah başlığı adı altında ele aldığımız öyküler de olayların şekillenışı bakımından harikulade öğesinin örnekleri arasında gösterilebilirler.

2.1.3.4. Onat Kutlar’da Harikulade

Onat Kutlar’ın öykülerinde de harikuladeye rastlanır. Yalnız bu örnekler öykü içinde tam bir Gerçeküstücü örnekler olarak karşımıza çıkmaz. Onun öykülerindeki harikuladeliğe daha çok olayın absürtlüğü ile tanımlanabilir. Öykü kahramanları ve olaylarda olayın genelini kapsayan bir harikuladeliğe görülmez. Daha çok anlık kahraman refleksi olarak değerlendirilebilecek bu örnekler, Gerçeküstücülüğün ortaya koymak istediği sanat anlayışı ile tam olarak örtüşmeyecektir. Ancak absürt/harikulade birlikteliğini çağrıştırabilecek örnekleri şu şekilde sıralayabiliriz.

“Büyükanne o cümleyi çocuğu eğlendirmek için söylemiş pozunu takındı. Ağzını soytarılar gibi çarpıttı.

“Vaziyet böyle...” dedi. Sonra da gülünç bir şey yapmak istercesine kümese döndü, çocuğa eliyle horozları göstererek,

“Ö-örö-öööö!” diye bağırdı.”²⁴¹

²⁴¹ Onat Kutlar, İshak, Yapı Kredi Yayınları, Ankara, 2019, s. 16.

Beklenmedik olan kahramanın eylemidir. Delilik ve paranoya hali olarak bakılabilecek bir anlatı tarzı ile harikuladelik işlenmiştir denebilir. Ancak bu öyküde olduğu gibi örnek olarak göstereceğimiz diğer öykülerde de harikuladelik büyülü gerçekçilik anlatısı olarak değerlendirilmelidir.

“Ölü kedilere sanki canlıymışlar gibi sevgiyle bakıyordu. Geçmiş, kedi tüyleriyle dolu yoksul udları düşünüyordu.”²⁴²

Görüldüğü üzere harikulade durum nesnel rastlantı ile alakalıdır. Bir müzik aletinin kullanım amacından başka şekilde ele alınıyor oluşu onun harikuladeliği açısından önemlidir. Gerçeküstücülükte nesnenin anlamını ve gerçekliğini kazanabilmesi onun harikuladeliği ile ilgilidir. Bunun dışında yazarın “İSHAK” adlı öyküsünde olayların absürt şekilde ilerlediği görülür. Ağanın evine sebepsiz bir şekilde av için davet edilen İshak, kendinin sürüklendiği bir ölüme doğru gider. Sonunda ise bilmediği bir sebepten dolayı kurşunlanır.

2.1.3.5. Erdal Öz’de Harikulade

Erdal Öz’ün eserlerinde kadın, cinsellik, fetişizm unsurlarının çokça kullanıldığı görülmüştür. Öykü kahramanlarının kadınlara bakışındaki fetişist yaklaşımlar ve cinselliğin baştan çıkarıcı gücü, kimi zaman sağaltıcı ve yüceltici bir etkiyle sonuçlanmıştır. Gerçeküstücülerin kadına bakışındaki sadist veya mazoşist duygular görülmesi de aşkın olarak bir kadın, çocuklukta annenin bıraktığı iğdiş edilme hazzı Erdal Öz’ün eserlerinde görülmektedir. Eserlerinde otoriteye karşı boyun eğmeyen, darbelere karşı çıkan kimlikleri ön plana çıkartan Öz, müstehcen anlatılarında toplum ve bireyin zıt özelliklerini bir arada sunmuştur. Şiddetin pençesindeki kimi kahramanların yanında cinselliği arzulayan bireylerin bulunması öykülerin psikanalitik durumunu da gözler önüne serer. Bu açıdan Öz’ün kimi öykülerindeki kadın teması üzerinden harikuladelik kavramına gidilebilir.

Yazarın “ÇOCUK” adlı öyküsünde küçük bir çocuğun genç bir kızın bedenini düşlediği anlatılar bulunmaktadır. Arkadaşının ablası için duyduğu bu erotik duygular; çocuğun kadın diriliğine olan tutkusu, kadın göğüslerine ait anlatılarıyla ortaya çıkar.

“Çıkarmış olmalıydı üstündekileri. Onu öylece, üstündekileri çıkarırken, üstündekileri çıkardıktan sonra, üstündekileri fırlatıp atarken görmeyi isterdim.

²⁴² Kutlar, a.g.e., s. 44.

On sekizinde bir kızın memelerini düşündüm. Boyuna düşünüp durduğum, ama gözümün önüne getirdiğim kabartılardan, kesin olarak, başka türlü olması gerektiğini sezdiğim o garip yuvarlakları belki de görebilirdim baksaydım.”²⁴³

Gerçeküstücülerin sadist deneyimleri arasında pedefoli eğilimleri de çokça konuşulmuştur. Bedenin dişiliği bağlamında herhangi bir yaş gözetmeyen Gerçeküstücüler, diyaloglarında bu yönelimlerini ifade etmişlerdir. Öykü kahramanı ise kadın bedenini düşünürken onun kendisini saran doğasını, onun canlılığını ifade eden fetiş bir anlatıma başvurmuştur. Çocuğun kendi annesine duyduğu hazzın başka bir bedende görülen bilinçaltı tepkisini dile getirmektedir.

“ONCA SEVİŞMEDEN SONRA” öyküsü, iki farklı anlatının iç içe geçtiği bir olay dizisi sunar. Birinde sorgu halinde olan kahraman diğer anlatıda geçmişte birlikte olduğu genç kadınla olan ilişkisini aktarır. Bu kadınla olan ilişkisinde yine erotizmin sağaltıcı etkisi üzerine durulmuştur. Yer yer sadist eğilimlerle süren birliktelikte, kadının güç merkezi haline geldiği ve erkek bedenini kullandığı görülecektir.

Öz’ün birçok metninde gördüğümüz kadın teması dışında yazarın “KUKLACI” öyküsü, düş ile gerçeğin iç içe geçtiği bir olay örgüsüne sahiptir. Kahramanın bir tren yolculuğunda gece vakti çizdiği bir tablo üzerinden anlatılan öyküde, kahramanın kendisine tanrısal bir güç atfettiği görülür. Yolculuk yaptığı kadınlardan birinin bileklerini bilinçaltının verdiği güçle kestiği görülen kahraman, içindeki şiddet eğilimini ve kadına uygulanan sadist yaklaşımı bir kudret olarak görecektir.

2.1.3.6. Sevim Burak’ta Harikulade

Sevim Burak’ın öyküleri arasında Gerçeküstücülüğe en yakın örnekler *YANIK SARAYLAR*’da görülmektedir. Eserin ilk öyküsü olan “SEDEF KAKMALI EV”de, “GELDİLER” sözcüğünün beş ayrı yerde söylendiği ve her söylenişte düş ve gerçekliğin girift birlikteliği görülmektedir. Sanrısal ve düşsel olanın birlikteliğinden sonra “GELDİLER” cümlesi ile uzaklaşıldığı görülür. İlk bölümde başlayan gelişler, gelenlerin sekiz-on kişi civarında olduğu, erkeklerin önünde çömeldikleri, kadınların birinin elinde bulunan fotoğrafta Ziya Bey’in çocukluğuna benzeyen birinin bulunduğu aktarılır. Bu noktadan sonra gerçeğin

²⁴³ Erdal Öz, *Yorgunlar*, İstanbul, Can Yayınları, Aralık 2009, s. 22.

kırıldığı görülür. Sonraki bölümde ayakta bekleyenlerin resme benzemeye başladıkları aktarılır.

“Ayakta duranlar resme benzemeye başladılar gittikçe.

Yaş sırasına göre dizilmişlerdi.

Resmin kenarında SÜLEYMAN ŞEFİK PAŞA duruyordu.

Sağ omzuna bir melek kondu.

En önde parlak çizmeleriyle Ziya Bey.

Titredi,

Yok oldu...”²⁴⁴

Sonraki bölümde bir ölüm töreninin telaşesi gösterilir. Ziya Bey ölmüştür. Onun tabutunu taşıyanlar birden koşturmaya başlarlar. Nurperi Hanım ise cenazenin gömüleceği yeri görebilmek için izlediği pencereden başkasına doğru ilerler. Dördüncü “GELDİLER”de gelenlerin arasına gençlerden yeni katılımlar olur. Nurperi Hanım, sanki bir karnaval ve piknik havasındaymış gibi davranmaktadır. Bölümün sonunda Ziya Bey’in Nurperi Hanım’ın kulağına eğilip “Bonjurumu tavan arasına kaldır.”²⁴⁵ dediği aktarılır. Yine bir anda Ziya Bey’in tabutunun taşındığına sahne olur. Bu bölümde karmaşa iyice artmış, gelenlerin kalabalıklaşmış, kişilerin hayatlarını ilgilendiren nesnelere söylenerek sanrısız bir durum ortaya konmuştur. Öykünün bundan sonraki bölümünde ise artık kendini düş evreninin karmaşasına gömen Nurperi Hanım, devekuşu ile özdeşleştirilir. Kırk yıldan beri pencerede bekleyen kahramanın penceresinin çatırdadığı, evi ise birilerinin bölüp götürdüğü görülür. Sonunda ise nesnelere, kahramanın ayaklarına sığınır.

“Mutfaktaki boş şişe kapakları, binlerce karınca, karyola önündeki sedef kakmalı sehpa koşup eteklerinin altına saklandı.

Soba deliğindeki iri örümcek ince ayaklarıyla ÜSKÜDAR ÇARŞISI’na yürüdü.

²⁴⁴ Sevim Burak, Yanık Saraylar, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, Mayıs 2018, s. 9.

²⁴⁵ Burak, a.g.e., s. 11.

Nurperi Hanım, hemen orada tencerenin siyah dibine yapışıp kaldı.”²⁴⁶

“PENCERE” öyküsünde birbirlerinin intiharını bekleyip karşılıklı olarak intihar çekişmesi yaşayan iki kahraman anlatılır. Anlatıcı kahraman, karşı penceredeki kadının iki gündür intihar etmesini beklemektedir. Aralarındaki ölüm bekleyişi kimi yerlerde içsel hesaplaşma ve konuşmalara döner. Kahramanlar birbirleriyle bir ölüm yarışı içerisine girerler. Bir ara düşsel bir etkiyle düştüğünü, onun ölümünün ise kutsal bir olguya dönüştüğünü görürüz. Bu düşüşte, kahramanın ölümünün makul hale gelişi, ölümü onayladığı, bunu da tören havasına dönüştürdüğü aktarılır. Hayalinden uzaklaşıp diğer kadının kendisine nispette bulunduğunu düşünmeye başlar.

“Kadın gururla pencereme bakıp, “Ben varım” diyor.

Sargılı bacağının üstünde hopluyor.

Geri çekilip tos vuracakmış gibi pencereme koşuyor, alay ediyor benimle, ayaklarının bastığı duvarın çökmesini diliyorum. Büyük bir güç gösteriyor duvar kadının ayaklarını tutmak için.

Ölmesi gerekiyordu oysa.

Yerini ve zamanını ondan daha iyi biliyordum.”²⁴⁷

Anlatıcı bu noktadan sonra kadını kendisi için bir aracı olarak görür.

“İple oynatılan bir kukla gibi geldi pencerenin önüne.

Ağzı çarpılmış anlaşılmaz kelimeler söylüyor, benden yardım istiyor. İki şişman kadın kollarına asılmışlardı silkinip atamıyordu onları.

Yenik ve zayıftı.

Kadını silkeliyor, konuşsun diye tokatlıyorlardı.”²⁴⁸

Öykünün sonunda ise yine bir harikulade durumla karşılaşılır. Karşı penceredeki kadını intihar etmesi için zorlayan fakat bu eylemi gerçekleştiremediği için ona sırt dönen

²⁴⁶ Burak, a.g.e., s. 15.

²⁴⁷ Burak, a.g.e., ss. 19-20.

²⁴⁸ Burak, a.g.e., s. 20.

anlatıcı, sonunda seneler önce gittiği düşünölen YEŞİL ŞAPKALI ADAM ile karşılaşır. Anlatıcının sonunda adam tarafından yokluğa, ölüme davet edildiği, öykünün düş-gerçek derinliğinin iyiden iyiye derinleştiği görülür.

“Karanlıkla aydınlığın kesiştiği saatte ölümlü caddede tuhaf gülümsemeli afişler ortaya çıkıyor, gittikçe büyüyen kalabalık garip bir hışırtı çıkararak yürüyor. YEŞİL ŞAPKALI ADAM ARALARINDA

Şapkasını çıkarıp çıkarıp sallıyor.

“Sen de gelsene” diyor

Yarı belime kadar karanlığa sarkıyorum, gürültüyle düşüp parçalanmaya başlıyorum.”²⁴⁹

“YANIK SARAYLAR” öyküsünde anlatıcı, bir devlet dairesinde çalışan kadın bir memurdur. Anlatıcının içinde bulunduğu ortama ait olmadığını düşündüğü yerlerden biri absürt bir durumla anlatılır. Dairenin Genel Müdürü daireye atla gelmiştir. Onun güç ve otoritesinin simgesi olarak verilen bu sahne kahraman ve diğerleri arasındaki aidiyet problemini ortaya koyması açısından önemlidir. Kahraman anlatıcının düş evrenine girdiği yerler sıklıkla görülür. Bunlar kimi zaman gerçekle karışmış şekilde verilir. Yazarın daktilosunun yerine geçmesi dikkat çekicidir. Sonradan Daktilo Kız’ın tarihsel bir anlatının parçasıymış gibi aktarıldığı görülür. Kendi hayatının da Hz. Musa öyküsü ile benzeşimine şahit oluruz. Aynaların tekrarı, fincanın kırılması Gerçeküstücü gerçek-düş birlikteliğinin nesne üzerinden anlatıldığı bölümlerdir. Öykünün sonunda ise Baron Bahar’ın sonsuz bir döngüde caddeler içinde yok olduğu görülür.

“BÜYÜK KUŞ” adlı öyküde kahraman çocukluk anlarının belirlediği şizofrenik hallerin içinde yaşamaktadır. Öykünün harikulade anları, kahramanın olaylar yaşanırken bu çocukluk anılarını, korkularını ve beklentilerini hatırlamasıyla ortaya çıkar. Bu hatırlayışlarda kahramanın imgesel olarak kullandığı semboller karşımıza çıkar. Öykünün başında Kent adlı sevgilisi ile karşılaşan anlatıcı birden yokuş aşağı yuvarlanmaya başlar.

“Buruk, acı duyumların yavaş yavaş saydamlaştırdığı hafif ışıltılı bedeni
KENTİN önüne gerildi

²⁴⁹ Burak, a.g.e., s. 23.

Kaygan

Yumuşak

Evlere

Değdi

Yokuş aşağı yuvarlanmaya başladı.

Arada bir küçük çocukların uçtuğu tahta boşlarda sarktı – ve o tahta boşlarda – sandıklarda –mine çiçeği - papatya çiçeği – yabani çiçeklerin suyuyla sarhoş olan- ...”²⁵⁰

Kahramanın düşe daldığı anların birinde bir atmacanın çocuğun omzuna konduğu resmedilir. Bu sahne imgesel olarak egemen gücün erkekte olduğunu anlatır. Öykünün sonunda çocukluk döneminde tecavüze uğrayan kahramanın hayatının mahvolduğu, erkek egemen toplumda ve halk içinde yabancılaştırılarak yaşamaya çalıştığı gösterilir. Kent imi ise kahramanın toplumsal baskıyı anlatmak için seçtiği bir tiptir. Öykünün sonunda toplum tarafından öldürülen kadın, yine atmacanın yanında uyuduğunu düşsel bir anlatıyla görür.

“Kent’in sesi kalabalıkla yankılanmaya başlamıştı. Sabah olmuştu.

Seni görüyorum Oradasın – ağacın altındasın – nefes almıyorsun –gözlerin açık – upuzun yatıyorsun – koca kuşun yanında – uyuyorsun”²⁵¹

“ÖLÜM SAATİ” adlı öyküde başkahraman kendi ölümünü kurgulayan ve düş ile şizofreni hali ile ölümünü bekleyen biridir. Belirsiz bir zamanın sürekli ifade edildiği öyküde, hasta kadının gitme zamanının geldiğini düşündüğü anlarda düşün devreye girdiği görülür. Sanrılarının, sayıklamalarının dile getirildiği bu öyküde kahraman kendi benini tanımaya, ona doğru yönelmeye başlar. Harikulade olan kişinin kendisini ikincil bir kişi olarak görmesidir. Onunla etkileşiminin artmasıyla varlığındaki yolculuğu da derinleştirecektir.

“AFRİKA DANSI” adlı öyküde olağanüstü bir anlatımla karşılaşırız. Canlı/cansız’ın bir araya geldiği bir kişi olan Makine, otoriter bir kimlik olarak karşımıza çıkar. Makine’nin ölümü imlemesi karşısında hayatın canlılığını ve yaşamayı arzulayan kişi olarak başkahraman

²⁵⁰ Burak, a.g.e., s. 41.

²⁵¹ Burak, a.g.e., s. 57.

karşımıza çıkarılır. Kahraman, hastalığı ve makine ile boğuştuğu sıralarda düşlere dalar. Kahramanın ölüm korkusu karşısındaki tavırları ise sanrısız olarak dile getirilir. Anılara doğru yol alınan anlatılarda harikuladeliğin devreye girdiği görülür. Bu anıların kiminde anlatıcı kadın kimliğinden erkek kimliğine geçer gibi görünmektedir. Bawalwa maskesi takan anlatıcı, bu sayede kadın-erkek formuna bürünür.

Anlatıcının erkek egemen güce dönüşmek istemesindeki asıl sebep ise onun ölüme karşı durmak istemesinden gelir. Çünkü bu sayede Makine'nin sürekli ölümü hatırlatması kırılacak Afrika Masalı'nın da canlılığı ve hayali anlamlı hale gelecektir. Harikulade olan sahnelerden biri de anlatıcının kendisini Samuel Beckett olarak düşünmeye başlamasıdır. Öykünün sonunda şok etkisi devreye girer.

“BİR SANDALYE

BİR MASA (Elinde çekiçle)

ÇİVİ ÇAKARKEN

GÖRMEK İSTEMİYORUM

O TEK SANDALYE

O TEK MASA

O TEK İNSAN

MASANIN ÜSTÜNDE ÇIKAN İNSAN

İPİ BOYNUNA ELİYLE GEÇİRİR

VE MASAYA BİR TEKME VURUR

“Ameliyathanenin televizyon ekranında kalbimi seyrediyorum/kasığımdan kan akıyor/atardamardan/boyuna kalın pamuk bastırıyorlar/doktor kalbime şırıngayı takarken/o çengel biçimindeki oltayı yosunların arasına saplarken/düşünüyorum/ben kalabalığın insanıyım/kalabalıkta seçimimi yapacağım/renkli/çeşit çeşit insanları görüp en güzelini seçmek istiyorum”²⁵²

²⁵² Sevim Burak, Afrika Dansı, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, Mart 2018, s. 34-35.

Sanrı ve düş anlariyla anlatılan bu anın kahramanın bilincinde nesnelere olan ilişkisi dikkat çekicidir. Nesnelere başka nesnelere çağrıştırarak kahramanı düşsel bir evrene ama gerçek olduğuna inanılan bir ana sürüklediği görülür.

2.1.3.7. Bilge Karasu'da Harikulade

Bilge Karasu'nun metinlerinde harikuladenin/fantastiğin/düşün birlikte görüldüğü yerler vardır. Onun eserlerinde görülen varoluşçu hassasiyet, şeylere bakışını da etkilemiş ve yazın perspektifini tarifsiz bir zemine oturtmuştur. Bunu dil ve bakış açısıyla yapan sanatçının öykülerinde Gerçeküstücülükten ziyade büyü gerçeğiliğin harikuladesi görülür. Çünkü şeyler, onda, bir iç karamsarlığının ürünleri olarak ortaya çıkmıştır. Nesnelere ve olayları ele alış biçimi, tekinsizi vermez. Aksine şeylerin bireyin iç dünyasındaki alışılmış havasını ortaya çıkartır.

GÖÇMÜŞ KEDİLER BAHÇESİ adlı eserindeki öyküler masalsi anlatıma sahip öykülerden oluşmaktadır. "AVINDAN EL ALAN" öyküsünde yaşam istenci ve sevgisi ile bir balığın öykü başkışisi olan balıkçının kolunu kapması ve onunla bütünleşmesi anlatılır.

"Oklar uçup uçup geliyor, Ulu Ağacın dibine düşüp ota dönüşüyor. Ulu Ağaç çevresindeki otlar havadan yağmur gibi yağın okların, ya da, ok gibi yağın yağmurların ürünü. Otların içinde bir yılan dalgalanır, hem erkek hem dişi."²⁵³

Mistik bir hava olan öyküde, efsanevi olanın anlatıldığı görülür. Yaşamın bağlandığı sevi duygusu, iki varlığın da yücelmesine olanak sağlayacaktır. Bu sevi için doğanın, çevrenin büyüsel çekim alanına yöneldikleri görülür.

"Kırgın başlayıp uyumuş balıklar soğuk yüzeye doğru ölümcül yolculukları içinde yavaş yavaş ağarken, onlar, iç içeliklerinde, renklerin, garip bir ışıltıda ağır ağır devinen eski yeni ölümlerin, geçmişlerden arta kalmış kentlerin arasına dalıyorlar. Balıkçı renkten, ışıltıdan, yosunlaşmış ölümlerle kayalaşmış yapı taşlarından korkmuyor; yeşilin her çeşidinin şenliğine çoktan hazır gibi. Yeter ki diyor, yeter ki diye düşünüyor orfnozun da bunu anlayacağını umarak,

²⁵³ Bilge Karasu, *Göçmüş Kediler Bahçesi*, Metis Yayınları, İstanbul, Mayıs 2010, s. 21.

bilerek, yeter ki diye diyor-düşünüyor, ölümün sultanıyla yüz yüze gelmeyeyim. Ona hazır değilim.”²⁵⁴

Dirim ve ölümün birey üzerindeki hazzı, bireyi ölümün korkusuna ve çekiciliğine doğru yönlendirdiği görülür. Ölülerin ve canlıların dünyasında ölümden korkan balıkçı, orfinoz tarafından hoş karşılanmaz.

“Bir kolu bir balık adam, ağzında insan başı bitivermiş bir balık, bacakları arasından boğazına dek bir balığın uzandığı bir adam, bir insanlar çiftleşmiş bir balık, bir balıkla tekleşmiş bir adam, kendi kendiyile çiftleşen bir balık, kendi kendiyile çiftleşen bir adam...”²⁵⁵

Balıkçının ölümden bu kadar korkması sonunda balık, kuruyup yok olur.

“Kendini sandalında görüyor ansızın balıkçık. Kurşun rengi, ışısız, kararı karacak bir gökyüzü altında. Sandal akıp gidiyor hâlâ. Kolundaki ağırlığın yeğnileşmesini önce gönlünün gücüne bağlıyor ama biraz sonra anlıyor ki balık küçülüp kurumakta, etleri yarıp kokmağa başlamakta. Dişleri hâlâ omuzlarında ama balık hızla bir gelmiçe dönüşüyor.”²⁵⁶

“GECEDEN GECEYE KAÇIRAN ADAM”da Sazandere’ye gitme arzusuyla sürekli otogara gidip otobüsü kaçıran bir adamın öyküsü anlatılır. Öykü-masalda, deniz özlemi ile yanıp tutuşan kahramanın tekrar eden bu olumsuz durumu, onun sevisini engellemez. Sonunda Sazandere’ye varan adam beklemediği bir şeyle karşılaşır. Arzuladığı ve görmek istediği şey bu çöl değildir. Otobüs nesnesinin peşinde arayış içinde bulunan adam sonunda gitmeyi beklemediği yerde tek bir evle karşılaşır. Düş kırıklıklarıyla biten yolculuk, adamın ocak başında bekleyen birkaç adamın yanına çömelmesi ile son bulur.

“BİR ORTAÇAĞ ABDALI” öyküsünde çölde heybesinde bir hayvan taşıyan başkişinin yolculuğu anlatılır. Ortaçağ abdalının heybesindeki hayvanı yani gölgesini beslediği anlar, harikulade bir durumdur. “YAĞMURLU KENTİN GÜNEŞÇİSİ” adlı öyküde sürekli yağmurlu bir havaya sahip kent ve insanların manzarasından bahsedilir. Yağmurun kent ve insanları şekillendirdiği bir umut-umutsuzluk kenti anlatılır. “DEHLİZDE GİDEN

²⁵⁴ Karasu, a.g.e., s. 23.

²⁵⁵ Karasu, a.g.e., s. 24.

²⁵⁶ Karasu, a.g.e., s. 27.

ADAM”da farklı bir zaman diliminde yaşıyormuş gibi hareket eden bir adamın öyküsü anlatılır. Dehlizdeki zamanın ilerlediği ama saatin hep on ikiyi gösterdiği aktarılır. Bununla birlikte biyolojik değişimler bir zamanın durmadığını gösterir. Olaylar ve durumların yenilendiği görülür. “BİZİM DENİZİMİZ”de metamorfoz etkisi üzerine durulur. Bir adamın başka bir varlığa dönüşüp onun duygu ve düşüncelerini yaşaması aktarılır. “İNCİTMEBENİ” adlı öyküde herkesin giyinmek için uğraş verdiği bir yerde soyunmaktan başka bir şey arzulamayan bir adamın öyküsü anlatılır. Ayrıca sürekli büyüyen bir adanın insanların buna önlem almaya çalıştıkları görülür. Günlük meşgalelerinden uzaklaşarak ada ile yapılan mücadelenin harikulade durumu gözler önüne serilir.

2.1.3.8. Demir Özlü’de Harikulade

Demir Özlü diğer 1950 kuşağı sanatçıları gibi harikuladelikten esinlenmiştir. Daha önce ele aldığımız “YERALTI” ve “PRENS SABAHTTİN BEY” adlı öykülerde gördüğümüz harikuladelikte gerçek ve gerçeküstünün birbirine karıştığı görülür. Düşsel olanın ele alındığı bu öyküler dışında “DİSKOTEKTE BİR YAZAR” adlı öyküde içinde harikuladeliği barındırması açısından önemlidir. Bir dizi absürtlüğün içinde garip olayların yaşandığı öyküde anlatıcı bir hastane ve diskonun nasıl bir işleyişi olduğunu gözler önüne serer. Kuzey ülkesindeki anlatıcı burada her şeyin kurallara bağlı olduğunu ve kontrollü bir hayat tarzı benimsendiğini anlatır. Hastane çalışanları ve diskotektekilerin bu gerçek dışı yaşayışları beklendiği gibi ilerlemez. Çalışanların hastalara karşı gösterdikleri davranışlar içinde mizah barındıran bir halde verilir. Yazarın diskoteği ele alış biçimi ise kendisine malzemeye bulmaya çalışmasından ileri gelir. Ayrıca bu diskotek dışarısının aksine kendi bildik düzeni içinde çalışmaktadır. Gürültünün içinde yalnızlaşan yazar burada kendi bildik hayatını yaşayabileceği bir özgürlük alanı elde eder.

Yazarın “GARAJ” ve “SOKAKTA” adlı öykülerinde de Gerçeküstücü harikuladede bahsedilebilir. “GARAJ” adlı öyküsünde insan dışı varlıkların da öykü kurmacasının içine katıldığı görülür. Ağaçlar, taşlar ve evler de olayın akışına eklenir. Öykünün başkahramanı Rüstem Usta çevresindeki nesnelere harikuladeliği içindedir. Öykünün sonuna doğru Rüstem Usta’nın bir iç sıkıntısı ile yok olmaya başladığı görülür. Bu garip durum karşısında köylüler, kadınlar, çocuklar onu rahatlatırcasına deniz kıyısına toplanırlar. Araba tamiri için aldığı paranın, onun hakkı olduğunu hep bir ağızdan dile getirirler. Onun haklılığını çevredeki diğer nesnelere de haykırmaya başlar.

“SOKAKTA” adlı öyküde ise anlatıcı neye dokunursa dokunsun onu buza döndürmesi ile karşımıza çıkar. Her şeyi buzlaştıran kahraman çevresini saran soğuk duvarı aşmaya çalışır. Nesnelere onun dokunuşu ile kendisinde olanı paylaşmaya başlar. Çaresizliğin, modern hayatın ve korkunun pençesindeki kahraman yaşamının bu bunaltıcı halini bir umut ışığı ile aşmaya çalışacaktır.

1950 kuşağı öykücüleri, kendilerinden öncekilerden gerçeği yorumlayış şekliyle farklıdır. Onların dünyasında fantastiğin, olağanüstünün ve beklenmediğin büyülü esintisi görülür. Düşsel olanı da eserlerinde dikkatlice ele alan yazarlar bu anlamda büyülü bir dünya da oluşturmuşlardır.

2.1.4. DÜŞ / RÜYA / SANRI / PARANOYA / DELİLİK

Gerçeküstücülük insanın kendi içine bakmasını sağlayan, kendindeki karanlık yerlerin gizemini sistematik biçimde keşfetmeyi arzulayan bir anlayıştır. Tüm ve tek bir gerçek bütünlüğü tanımlayan gerçeküstücüler için düş anı da kendi gerçekliğine sahiptir. Hatta düş, asıl gerçekliğe sınırsız, mekânsız ve kuralsız bir ulaşmayı sağlayan en önemli üstgerçeklik araçlarından biridir.

Şeylerin düşler sayesinde kendilerine çizilen sınırları aştığı görülür. Onların yarar nesnesi olarak adlandırılması ortadan kalkar. Yine düşler sayesinde bastırılmış duyguların açığa çıktığı ve mantık ilkelerinin geçersiz hale geldiği görülür. Breton için rasyonalist ilkeler insanın belli ve sınırlı bir çerçevede tanımlanmasını zorunlu kılar. Bu tümüyle yetersiz ve gerçek dışı uğraş, insanın sürekli olarak mantık dışına yönelmesini zorlaştırmıştır. Bilinçaltının imkânları ve diğer irrasyonel eğilimlerin mucizeleri ortaya çıkarılmalıdır. Breton için birincil amaç olarak rüyanın ve düşün gücü öncelemedir.

Gnostizimin, astrolojinin, sihrin ve ezoterik olanın gerçeküstücülüğe ait olduğunu iddia eden Breton, sır olanın fâş olması gerektiğini söyler. Rüya da bu anlamda zıtların birliğini sağlar. Çünkü rüyada görülenler ve düş anında ortaya çıkanlar hem bilinçaltını hem de bilinci bir araya getirir.

“Breton geleceğin şairini eylem ve rüya arasında ayırım fikrini bertaraf edebilen bir kişi olarak görür. Kişi bir neşe haline ulaşacak ve bu hal dışarıdan ve

içeriden görünür olan her şeyin bir varlıkta birleşmesi yoluyla ortaya konabilecektir.”²⁵⁷

Düşler her şeyi kolaylaştırır. Düş anının ötesindeyken yani uyanıklık anında mantığın ilkeleri geçerlidir. Ama düş anında artık sorgulanacak bir şey aranmaz. Düş sayesinde birey kendini tanır. Çünkü düş onun imgesidir. Onun imge evreninin bir bütünüdür. İçinde yaşadığımız dünyanın bilinçli veya bilinçsiz her anı insanın gereken değeri göstermediği savruk bir yaşam biçimidir. Düşlerde ise bilincin kendi yarar mekanizması işlemeyerek, kendiliğinden gelen bir gerçeklik oluşacaktır. Düşler sayesinde birey masalsi olanın sürükleyiciliğine kapılır. Düş bu sayede her şeyi kolaylaştırır. Düşü gören, gerçek denilen yanılsamadan kurtulur. Düşler sayesinde bilinmeyen yerler keşfedilir. Anıların unutulmuşları gün yüzüne çıkar.

“Düşlerin yarattığı şaşkınlık, figür ve nesnelerin biçim değişimlerinden değil, günlük yaşamda karşılaşılmayacak zaman ve mekan içinde ortaya çıkan olaylarda ve sözcüklerdedir. Yalnızca sanrılarda, karabasanlarda çarpıtılmış figürler söz konusudur.”²⁵⁸

Rüya ve uyanıklık anları totalde birbirine yakın bir zaman dilimine tekabül eder. İnsanın bu kadar yoğun bir zaman dilimi üzerine kafa yormaması ise Breton’u şaşırtır. İnsanın bu duyarsızlığı bütünlüyci bir yaşamı görmezlikten gelmesi ve gerçekliğin büyüleyici dünyasından uzaklaşması demektir.

“Çünkü uykudan uyanan insan, her şeyden önce, belleğin tutsağıdır. Normal durumda bellek, insana rüya koşullarının yarattığı ortamı belli belirsiz biçimde yeniden canlandırmaktan; rüyayı gerçek bir önemden mahrum bırakmaktan; yegâne belirleyeni – o kararlı umudu, kaygıyı- insanın birkaç saat önce bıraktığını sandığı yerden kovmaktan hoşlanır.”²⁵⁹

Breton için rüyalar bir devamlılık halidir ve belli bir düzene sahiptir. Bellek ise rüyadan ancak parçaların varlığını gösterir. Hayatın temel sorunlarını çözebilmek için

²⁵⁷ Adonis, Süfizm ve Sürrealizm, Çev: Nurullah Koltaş, İnsan Yayınları, İstanbul, 2013, s. 37.

²⁵⁸ Ferit Edgü, “Gerçeküstüçülü Resim: Önemi ve Çelişkileri”, Gergedan Dergisi Gerçeküstüçülük Özel Sayısı, Kült Yayınları, Ağustos 1987, s. 190.

²⁵⁹ Andre Breton: Sürrealizm Manifestosu, Der: Ali Artun, “Sanat Manifestoları” İletişim Yayınları, İstanbul, 2011, s. 189.

rüyalara teslim olmak gerekmektedir. Onun için uyanıklık anı, bir ‘araya girme’ olgusudur. Dış dünya artık bireyin mutlak özgürlüğü üzerinde bir güç olarak karşımıza çıkar. Bunun için insan düş anından hoşnut olmalıdır. Onu kuşatanın ve ona eziyet edenin ortadan kalktığı görülür. Rüya bunun için gizemi tam olarak anlaşılamayan ve büyük bir birikime sahip olan büyümlü bir gerçekliktir. Öyle ki Breton için rüya ile gerçek birleşerek çözülecektir.

“Hezeyan, düş haliyle bağlantılıdır ve Breton, rüya ve akıl hastanelerinde mevcut olan farklı hezeyan aktiviteleri arasında sağlam bağlar olduğuna inanmaktadır.”²⁶⁰

Akıl ve mantığın üzerinden gelmeyi sağlayan rüya, insanın dünyadan kaçışını değil, onun zorluk ve engellere karşı daha hazır hale gelmesini sağlayacaktır. Hem içtekinin hem dıştağının keşfi için düş derinliğinden faydalanılmalıdır. Düşün arzuları körüklediğı, aşk gibi yüce duyguların pençesine insanı daha da yaklaştırdığı görülür.

Düşler şaşırtıcı ve hayret verici olanı açığa çıkarmaya olanak verir. Düşlerden sağaltılan imgeler sayesinde tüm olanaksızlıklar olanaklı, sınırlandırılmışlar özgürleşmiş halde bulunur. Dile dökülenler düş gücünün verdiğı eylemle dünyayı değiştirmeye fırsat verir. Dilin yıkıcı ve yapıcı gücü açığa çıkar.

Breton: “Sözgelimi 1924’te, düşte belirmiş olan nesnelere üretilmesini ve dolaşıma sürülmesini önerdiğimde, alabilecekleri tuhaf görünüme karşın, bu nesnelere somut varlığına ulaşmayı ben bir amaç olarak değil de daha çok bir araç olarak tasarlamışım.”²⁶¹der. Düşten yararlanmayla hem yazında hem diğer görsel sanatlarda farklı bir bakış açısı elde edilir. Kimilerinin iddia ettiğı gibi düş ürünleri sadece resim ve heykelticiliğın bir yöntemi olamaz. Yukarıda değinildiğı gibi imgeler aynı zamanda düşten yola çıkarak yazına da kaynaklık edebilir.

Düşlerde günlük hayat tekrar edilmez. Aklın gündelik sorunlarda yaşadığı buhranı ortadan kaldırmaya çalışan düşler, insanın duyuşal durumunu simgelerle ifade eder. “Bir düşün içeriğini oluşturan tüm malzeme, bir biçimde yaşantıdan türemiştir; yani düş içinde

²⁶⁰ Adonis, Sûfizm ve Sürrealizm, Çev: Nurullah Koltaş, İnsan Yayınları, İstanbul, 2013, s. 69.

²⁶¹ Andre Breton: Gerçeküstüçü Nesne, Çev: Samih Rifat, Hazırlayan: Enes Batur, “Modernizmin Serüveni”, Sel Yayıncılık, 2015, s. 397.

yeniden üretilmiş ya da anımsanmıştır.”²⁶² Yalnız düşlerin ne kadar dış dünyadan beslendiği sorusu tam olarak cevaplanamaz. Bu yüzden düşler kendi yaratımını da ortaya koyacaktır.

Düşler insanın hatıralarını da barındıran bir güce sahiptir. Freud düşlerin özellikle çocukluk hatıralarını da ortaya çıkarabileceğini iddia etmiştir. Deneyleri sonucunda hastalarının erken yaş dönemlerinde karşılaştıklarının veya örtük düşüncelerinin düşlerle yeniden açığa çıktığı görülmüştür.

Freud için düşün malzemeleri, insan hayatının en önemlileri olmayabilir. Özellikle önemsiz gibi görünen şeyler düşleri besleyen kaynaklar arasındadır. Freud, Hildebrandt’tan şu alıntıyı yapar:

“Düşlerin elemanlarını, bir önceki bir önceki günün ne büyük ve altüst edici olaylarından ne de güçlü ve zorlayıcı ilgi ve odaklarından değil de yakınlarda ya da biraz daha uzak geçmişte yaşanmış olayların rastlantısal ayrıntılarından, değersiz parçalarından türetmeleri dikkate değer.”²⁶³

Düş kuramlarını yorumlayan Adorno ise, Gerçeküstücü düşlerin kolajlarla, otomatik yazıyla, bilinçli ben’in müdahalesine maruz kalmadan ortaya çıktığını söyler. Ona göre düşler “gerçekliğin öğelerini, gerçekliğin kendisinin izlediği yöntem doğrultusunda kullanabilmektedir.”²⁶⁴ Freud ve Jung’ın kuramlarından etkilendiği varsayılan Gerçeküstücülük, düş kuramı sayesinde eser verme çabasıdır. Yalnız Gerçeküstücülerin düş yorumları skandala yatkın bir halle ortaya çıkar. Çünkü Adorno’ya göre iddia edildiği veya gösterildiği gibi bir düş kurma olasılığı yoktur. Gerçeküstücülükte düş sayesinde nesne gerçek ile ancak bir benzeşim ilişkisi içerisindedir. Sanatçılar ideal olarak belirledikleri kural yıkıcılıkla nesnenin olağan görüntüsünü yıkarak ürün verirler. Bu anlamda ortaya çıkan durum gerçekliğin de gerçeklikten uzaklaşmasıyla sonuçlanacaktır.

“Gerçeküstücülükte düşlerde olduğundan çok daha açık biçimde ve çok daha özgür eyleme geçen özne, enerjisini doğrudan doğruya kendini silme hedefine yöneltir; bundan ötürü, her şey düşte olduğundan daha nesnel bir görünüm alır;

²⁶² Sigmund Freud, *Düşlerin Yorumu I*, Çev: Dr. Emre Kapkın, Payel, İstanbul, Temmuz 2015, s. 65.

²⁶³ Freud, a.g.e., s. 72.

²⁶⁴ Theodor W. Adorno, “Gerçeküstücülüğe Yeniden Bakarken”, Çev: Ahmet Cemal, *Gergedan Dergisi Gerçeküstücülük Özel Sayısı*, Kült Yayınları, Ağustos 1987, s. 290.

düşlerde ise özne, ön planda gözükmezsiniz, önüne çıkan her şeyi kulislerde değişime uğratar.”²⁶⁵

Akıl kontrolündeki toplumlar kendi durumlarını tanımladıkları genel geçer yasaların adını normallik olarak değerlendirmişlerdir. Hâkim gücün belirlediği ölçülerin dışına çıkan bireylerse toplumun ayrışmaları, delileri veya akıl hastaları olarak görülmüştür. Düzen bozucu sanatçılar da yine aklın temellendirdiği yasaları sarsmışlar ve onları bireye olağan çıplaklığıyla gösterdiği için çılgın veya deli olarak tanımlanmışlardır. Hapishaneler, klinikler ve akıl hastaneleri bu anlamda otoriterlerin toplum içindeki ötekiler için kurduğu ehlileştirme merkezleridir. Kontrolünü kaybeden bireylerin tıkdığı bu yerler, insan ruhunun özgür doğasını baskılamaya çalışır. Düş evrenindeki sanatçının söyledikleri, otomatizmle gelen imgeler ve diğer Gerçeküstücü yöntemler de aklın denetiminden uzak bir şekilde oluşur. Bu yöntemleri deneyen Gerçeküstücü sanatçılar, sınırlanmış bir hayatın duvarlarını aşma gayretindedirler ve bilinçaltının onları yönlendirmesine müsaade etmektedirler.

“Sanatçılar, dış dünya ile ilişkilerini kesmeksizin harikuladenin alanından normal duruma dönme imkânlarını ellerinde tutarlar ve bu çılgınlık benzeri durumu yaşamak olanağını veren “zihin jimnastiğine” kendilerini bırakırlar.”²⁶⁶

Akıl hastalarının yöntemlerini kendi sanat yolları için kullanan Gerçeküstüçüler, düşüncenin fayda temelli yanını terk edip, korku psikolojisini aşarak eser vermeye çalışır. Eylemlerinden dolayı, küçük düşme kaygısını bir kenara bırakırlar. Bunun için bireyi denetim altına alan bu kamu düzeni yıkılmalıdır. Gerçeküstüçülere göre yıkım ve şiddet başlı başına bir estetikdir. Güzelliğin sarsıcı dünyası da şiddeti zorunlu kılacaktır. Anarşizmin ortaya koyacakları modernizmin tanımlarını ortadan kaldıracaktır. Şiddeti süblimalleştiren Gerçeküstüçülük, modern dünyanın yaşatma kaygısına karşı intiharı da tercih etmekten geri durmaz.

Breton için delilik, insanın yasal olandan muaf olması anlamına gelir. Toplumun ıslah çabalarına karşı derin bir hayal gücü ile dolup taşan delilik, bireyin gerçekliğe ulaşmasını sağlayan gücü de verebilir. “Gerçekten de, sanrılar, yanılısamalar vs hiç de hafife alınacak

²⁶⁵ Adorno, a.g.e., ss. 291-292.

²⁶⁶ Müesser Yeniay, Öteki Bilinç Gerçeküstüçülük ve İkinci Yeni, Şiirden Yayınları, İstanbul, 2013, s.

zevk kaynakları değildir. Kontrol altında tutulan şehvet düşkünlüğü de bu zevkten pay alır;”²⁶⁷

Deliler, çevreye uyum sağlayamadıkları için, toplumdan uzaklaşır. Fakat bu onları zaten yalnızlaştırır. Çünkü kendi haz ve fantezi dünyalarında huzurludurlar. Onlardan alınan ilhamla her şeyin mümkün olabileceği görülür.

“Birçok akıl hastalığı arasında biri vardır ki, imgeselle gerçek olanı birleştirerek Gerçeküstücülerle aynı amacı paylaşır: Paranoya. Kıyım ya da büyüklük çılgınlığına kapılan akıl hastası, kendi iç dünyasına sığınmakla yetinmez, aynı zamanda dış dünyanın bütün olgularını kendi çılgın düşüncesinin çerçevesinde dondurur.”²⁶⁸

Paranoyak ve deli gibi sanatçı da kendi evreninin kralı olmalıdır. Neye, nasıl ve niçin inandığı sorularının daraltıcı oto-gücünden kurtulmaya çalışmalıdır. Nesnel bir duyuş yerine özel ve haz üzerine kurulu bir bakışla yaşamalıdır. Paranoya dâhil tüm akıl hastaları, içinde buldukları durumdan pişman olduklarını söylemeyecektir. Yaşadıkları evrenle bağlarını kesmeksizin kendilerini düş gücüne kaptıran sanatçı da bu akıl hastalarının özgürlüğünü yaşayabilecektir. Kendi otomatizmini ve düş imgelerini bu sayede özgürce ortaya dökerek ve saf bir eser yaratabilecektir.

Gerçeküstücüler, kendilerinin aklın denetiminden kurtaracak çeşitli yöntemler denemişlerdir. Yukarıda değinilen kendiliğinden gelebilecek çılgınlık anlarının yanında afyon, esrar ve kontrolsüz cinsel deneyimlerle çılgınlık anını yaşamaya çalışmışlardır. Kimi zaman bu kontrol edilemez hale gelen bir düzeye gelen çılgınlık anları, Breton’un müdahalesiyle şekillendirilmeye çalışılmıştır.

“Delinin sözü ve edimi gerçeküstücüler için büyümlü bir boyut taşımaktan çok, ulaşılması zor bir gereklik diliminden seyirten anlam dokuları taşıması bakımından can alıcı önem barındırıyordu.”²⁶⁹

²⁶⁷ Andre Breton: Sürrealizm Manifestosu, Der: Ali Artun, “Sanat Manifestoları” İletişim Yayınları, İstanbul, 2011, s. 183.

²⁶⁸ David Hopkins, Dada ve Gerçeküstücülük, Çev: Suat Kemal Angı, Dost Yayınevi, Ankara, Kasım 2006, s. 38.

²⁶⁹ Enis Batur, “Gerçeküstücülük ve Hayat”, Gergedan Dergisi Gerçeküstücülük Özel Sayısı, Kült Yayınları, Ağustos 1987, s. 19.

Sanrıların, halüsinasyonların, düşlerin ışığında ya da maddeyle gelen çılgınlık anında sanatçı tüm devrimciliğini ortaya koyabilecektir. Onun elde edeceği gücün, anarşizmle, kara mizahla, entelektüel bir duruşla biçimlendiği görülür.

Her şeyden önce Gerçeküstücülüğün bir dil devrimi olduğunu unutmamak gerekir. Bu anlamdan Gerçeküstücü öğelerin de dilsel bir okuma biçimi ile değerlendirilmesi gerekmektedir. Düş, sanrı, paranoya, delilik gibi Gerçeküstücü öğeler de dilin gerçeküstü ve gerçek olanı ortaya dökebilmesi için bir yöntemdir. Bu açıdan Gerçeküstücü sanatçı düşte, sanrıda, paranyada, delilikte sürekli bir dil kullanacaktır. Çünkü onun gerçeği aramadaki bilinçaltı yönelimleri otomatizmin doğası gereği süreklilik arz etmelidir. Bu devamlılık dildeki sürçmelerle, kelime tekrarlarıyla, sanrısız bozukluk ve varsayımlarla sağlanacak, bu sayede gerçeğin doğasındaki büyü ve masalsi olan açığa çıkacaktır. Düşte ve delilikte birey akıldan bağımsız kendi olabilme imkânı bulur. Bu iki hal de insanın günlük hayatının devam ettiği hissini verir. Çünkü düşler yaşanılardan bağımsız şekillenemeyeceği gibi şizofrenik bozukluklar da günlük olanla ilgilidir. Düşler günlük olanın açığa çıkmasını sağlarken şizofrenik durumlar da gerçek olanın başkalaşmasını sağlayacaktır.

Düş ve delilik, dilin imge gücünü artırır. Görüntülerin beklenmedik şekilde ifade edilmesini sağlar. Türk edebiyatında Gerçeküstücü öğelerden düş ve deliliğin otomatizm olarak açığa çıktığını söylemenin imkânından bahsedilemeyecektir. Çünkü 'otomatizm' başlığında sanatçılarımızın üslup kaygısıyla hareket ettiklerini, bu anlamda bilincin reaksiyonlarını terk ettiklerini söylememizin mümkün olmadığını dile getirmiştik. Bunu de şu şekilde değerlendirebiliriz. Freud'un düş kuramında şeylerin kendiliğinden dile getirildiğini ve düşün bir bütün olarak ifade edildiği görülmüştür. Ayrıca akıl hastalarının durumu da bu özellikle devamlılık kavramı üzerine oturtulmuştur. Batılı Gerçeküstücülerin düş ve delilikten faydalanırken bunu bir tema olarak ele almadıkları, bizzat bu bilinçsizlik anlarının deneyimlendiği düşünülürken, Türk edebiyatçıların bu tür bir anlayışa sahip olamayacakları görülecektir. Edebiyatımızın gelenekçi doğası, sanatçılarımızın kabul görmeme korkusu, hiyerarşinin ve ahlakın baskın söylemi eserlerinin Gerçeküstücü anlamda şekillenmesini engellemiştir. Gerçeküstücülüğü bir fantezi ve yeni bir arayış olarak gördükleri varsayılabilir. Yukarıda saydığımız sebeplerden dolayı, Gerçeküstücü öğeler tema ve kavram olarak edebiyatımızda denenmeye çalışılmış fakat gerçek bir edinim olarak kullanılamamıştır. Özellikle yeni yeni özgürleşen Türk siyasetinin ve toplumunun önüne gerçeküstücülüğün tüm doğasını kullanarak yönelmiş olmalarını söylemek mümkün görünmemektedir. Rüyaların ve deliliğin çelişkili özellikleri edebiyatımızın değer ölçütleri arasında kendine kısmen yer

bulabilmiştir. Ancak, edebiyatımızda roman ve öykü gibi bir türlerin politik, toplumsal ve faydacı özellikleri düşünüldüğünde Gerçeküstücülüğün mutlak amaçlarından çok uzak olduğumuz görülecektir. Yine sanatçılarımızın gerçeküstü ve gerçek olanı Sürrealitede görme arzularının değersiz olduğu düşünülmemelidir. Batıya olan yönelişimizin hem sanat ve düşüncede hem toplumda hareketlenmeyi sağladığı bir gerçektir. Batı'nın bilgi birikiminin ise işlevsel olarak bizde tam olarak görülebilmesi ancak uzunca bir deneyimleme ve üzerine düşünmeyle olabilir. Çünkü bir kültür ve düşünce unsurunun kendi toplumunda şekillenip diğer toplumlarca anlaşılmaya çalışılması hiç de kolay olmayacaktır. Gerçeküstücülüğün ortaya çıktığı dönemler iki dünya savaşı arasındadır. Dünyanın kaotik ortamında şekillenen bu akım Avrupa'yı kasıp kavuran merkez sorunlara cevap bulabilmek için uğraşmış düşünce ve kültür eksenli bir anlayıştır. Modernitenin etkisindeki diğer toplumların da Gerçeküstücülükten etkilenmesi olağandır. Ancak modernizmle Avrupa dışı toplumlar çözüm arayışını daha çok öteki üzerinden yaparken Batı'nın çözüm arayışını bir 'ben' problemi olarak okumak gerekir.

Bu açıdan 'düş, sanrı, paranoya, delilik ve halüsinasyonların' edebiyatımızda tematik boyutta ele alındığı, süreklilik ifade etmediği ve dilsel bir boyutta ele alınamayacağı görülmüştür. Sanatçılarımızın Freud ve Marx etkisindeki Gerçeküstücülüğü ele alışları öykünün doğası gereği bilinçli olarak tasarlanmış ve kurguya dâhil edilmiştir. Bununla birlikte düş ve deliliğin harikuladelik ve otomatizmde görüleceği unutulmamalıdır. Tekrarlar, dil sürçmeleri, kolajlar, düş ve gerçeğin birleşimi Gerçeküstücü otomatizm ve harikuladelikte toplanmıştır. Türk öykücülüğünün yukarıda ifade edildiği gibi otomatizmden etkilenmesinin tartışmalı olduğu ancak düş ve gerçeğin bir bütün halinde söylenmesi için harikuladede faydalandığı görülmüştür. Tematik olarak düşün yanında şizofreni durumlarının da edebiyatımızda işlendiğini unutmamak gerekir. Ayrıca sanrısız ve halüsinasyon olanın bilinç akışı tekniği ile öykülerde bulunduğu görülmüştür. Tekinsiz olmayan ve özellikle nesne bağlamından uzak olan bu örnekler, gerçeküstücülükten uzaktır. Bu açıdan Sevim Burak, Bilge Karasu, Demir Özlü Ferit Edgü isimlerinin ön plana çıktığı görülmüştür. Bununla birlikte sanrı ve paranoya halleri de 1950 kuşağı Türk öykücülerinin beslendiği temalar arasındadır. Freud etkisindeki bu öğeler Gerçeküstücülerin düş ve delilik kuramlarına benzese de bilinçli bir yazar uğraşı oldukları göz önüne alındığında bu öğelerin varoluşçu ve psikanalitik bağlamda ele alınması gerektiği görülür.

2.1.5. GERÇEKÜSTÜ NESNELER

Gerçeküstücülükte nesnelere alışılmış anlam ve kullanımlarından sıyrılmalıdır. Bunu yaparken imgesel görüntülerden ve sözcüklerden yararlanır. Gerçeküstücüler için nesne eski mekanik işlevinden bağımsız hale gelir. İnsanoğlunun ona tayin ettiği kullanım alanının dışına çıkarılan nesnelere kendi gerçekliğini bulması için kimi zaman kolajlar kimi zaman rastlantısal buluşlarla kimi zaman da parçalarına ayrılarak kullanılır. Belirtiler ve fantazmalarla şekillenmiş bir nesne düşlerle ortaya çıkacaktır.

“Gerçeküstücülük, gerçekliği yararlı veya zararlı nesnelere bir bütünü olarak görmeyi reddeder; antikapitalist tutumunun nedeni de budur. Ahlak düşüncesiyle yararlılık düşüncesi gerçeküstücülüğe yabancısıdır.”²⁷⁰

Nesne, bilim adamının yaptığı gibi her türlü değerden yoksun halde değerlendirilmez Gerçeküstücülükte. Nesne öznelendirilerek gerçek değerini ortaya çıkarmak için vardır. Bu anlamda nesne bir tutkunun eseri olarak ortaya çıkar. Her şeyin canlı olduğu, her şeyin bir anlam taşıdığı görülür. Nesnelere, sözcüklerle birleşerek gizemli göstergeler haline gelir. Bu sanatçının kendi ben’ini keşfetmesini sağlar. “Nesne öznelendiğinde, Ben, kendisini eritir.”²⁷¹ Nesne kendi özel halini alır ve sanatçı da bu sayede ben ile olan savaşından yeni bir gerçeklik elde eder. Salvador Dali Gerçeküstücü nesne ilgili görüşlerini sıralarken onun hayaller ve tasarımlar üstüne temellendiğini söyler. Ayrıca “İncelenen her durumda, bu edimler açıkça belirgin olan erotik fantezilere ve arzulara denk düşer.”²⁷² demiştir. Arzuların somutlaşması ve eğretileme ile nesnelere cinsel tutkunun bir yansımasını oluşturmuş ve sonuçta şiirsel bir olgu sürecine benzer bir süreç yaşandığını söylemiştir.

Breton için de nesnelere bir şiir fiziği kurma eğiliminin ürünleridir. Mantığın ancak somut nesnelere dünyasını oluşturabileceğini söyleyen yazar, yine onun nesne üzerinde olumsuz bir egemenliği olduğunu iddia eder. Birbirinden uzak nesnelere bir araya gelişi yeni bir gizli evren oluşturur. Gündelik hayatta hiçbir şekilde bir araya gelemeyecek şeylerin şiirin, sanatçının elinde birleştirilmesi imge zenginliğini sağlar.

²⁷⁰ Octavio Paz, “Gerçeküstücülük”, Çev: Ahmet Cemal, Gergedan Dergisi Gerçeküstücülük Özel Sayısı, KÜLT YAYINLARI, Ağustos 1987, s. 268.

²⁷¹ Paz, a.g.e., s. 270.

²⁷² Salvador Dali: Gerçeküstücü Nesne, Çev: Samih Rifat, Hazırlayan: Enes Batur, “Modernizmin Serüveni”, Sel Yayıncılık, İstanbul, 2015, s. 396.

Gerçeküstücüler nesneye ancak kendi kendilerinde olabileceği gibi bakmak gerektiğini söylemişlerdir. Nesneden koparak ona kendi bakışımızla bakmamayı dile getirmişlerdir. Bu sayede nesne yeni anlamlar kazanacaktır. Varoluşçularla Gerçeküstücüler arasında da bu şekilde bir ayrılık gündeme gelecektir. Varoluşçular hiç'lik noktasına ulaşırken Gerçeküstücüler bir estetik anlam dünyası yaratır. Max Ernst'in bir dikiş iğnesi ile şemsiyenin yapılış amaçlarından başka şekilde bir ameliyat masasında bir araya gelmesi 'Güzel' kavramına yeni bir bakışı beraberinde getirir.

Benjamin için, modernizmin unuttuğu fabrikalar, demir kapılar, ölmeye yüz tutmuş eşyalar, en eski fotoğraflar Gerçeküstücülükte değer kazanır. Çünkü proleter yapının yıkıntıları arasında gündelik hayatta görünmez hale gelen nesnelere, gerçeğin kendisine ulaşılmasını sağlayabilir. İnsanı düş ve giz anına sokabilecek her şeye yönelen Gerçeküstücüler bu anlamda nesneyi kendi yönelişlerinde unutmadan, insanı nesneden koparmadan bir sanat görüşü benimsemişlerdir.

“Nesnel rastlantıda etkili olan zorlanmada, özne gerçek mi yoksa hayal ürünü mü, dış kaynaklı mı yoksa içten mi geliyor hatırlayamadığı travmatik bir tecrübeyi tekrar eder duru. Tekrar eder çünkü hatırlayamaz; tekrar, hatırlamanın yerine, baskı yüzünden meydana gelir. İşte bu yüzden nesnel rastlantıdaki bir tekrar, beklenmedik ama gerekli; mevcut koşullarla belirlenmişse de yine de “bir ‘şeytani’ güç” tarafından yönetiliyor gibidir.”²⁷³

Gerçeküstücülerin harikuladelik bağlamında nesnenin coşkunluğunun etkisinde oldukları bir gerçektir. Onlar nesnenin şok ve cazibesinin büyüüne kapılırlar. Nesnelere rastlantısal hali, sarsıntılı güzelliğin bir sonucu olacaktır. Gerçeküstücü metinlerde bu açıdan nesnelere nadirdir. Nesnelere zorlanması ve tekrarı beraberinde arzu ve sanrı durumunu doğurur. Arzuludur, çünkü tekinsizdir. Sanrısaldır, bu yüzden bireyi bir paradoks içerisine düşürür.

Nesnelere tekrarı aslında geçmişin baskılanmışlarıyla da ilgilidir. Bilincin örtük unsuru olan nesnelere, sanatçının bilinçaltına yönelmesiyle gün yüzüne çıkacaktır. Nesnelere bu durumu onların daha önceden zihin tarafından belli bir algılayış biçimiyle de belirlendiğini gösterecektir. Kayıp nesne bir şaşırma ve sıkıntıyla açığa çıkar. Nesnelere kader zorlamaları

²⁷³ Hal Foster, Zoraki Güzellik, Çev: Şebnem Kaptan, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2011, s. 58.

gibi bireyde erotizm ve ölüm tutkusunun da körükleyicisi olur. Onun bireyde erotik arzuyu körüklemesi ve ölüme götürecek çağrışımlarda bulunması mümkündür. Örneğin nesneye bakışta cinsel organların çağrışımı erotik açıdan bireyin sağaltılmasını sağlayabilir. Oval nesnelere kadın göğsünü anıdırabilir. Nesneye bakarak onun fetişizmi sayesinde hem iğdiş edilme hem de çocukluktaki travmatik durumlara bakılabilir. Bu anlamda Hal Foster Gerçeküstücü nesnenin dört durumundan bahseder

- 1- Nesne rastlantısı imgelemiş bir tekrardır.
- 2- Nesnenin çift yönü vardır: Büyüleyici ve öldürücü/yıkıcıdır. Yaşam arzusunu desteklerken ölümün cazibesine doğru bireyi çeker.
- 3- Nesnelere aşkın baskın gücünü tetikler. Nesnenin kaybedilmesi korkusu travmatik bir durum ortaya çıkartır. Bu açıdan nesne rastlantısının gizil şifresi haline gelir.
- 4- Nesne ikiz paradigması olarak ortaya çıkar. Nesnelere rastlantısal bir araya gelişlerinin organik bir birliktelik oluşturur. Bu durum eksiksizlik kavramını doğurur.

Modern dünyanın önemsemediği makine ve eşyaların kullanılması ya da fantastik bir kurguyla ortaya bilinçaltından gelenler Gerçeküstücü nesne olarak tanımlanabilir. Günlük hayatın eşyaları, çarklar, mankenler ve tarihselle doğal olanın hem rastlantısal hem de beklenmedik oluşu gerçeküstücü nesnenin özelliklerini sunacaktır.

“...yüceltmenin çok temel olarak, cinsel dürtülerin onları saflaştıracak, hem nesneyi (güzellik, hakikat) bütünleştirecek hem de özneye (sanatçı, bilim adamı) incelik kazandıracak şekilde medeni amaçlara (sanat, bilim) yöneltmesiyle alakalı olduğu söylenebilir. İster öznenin dürtülerin anarşisinden kurtarılması (Freud’un öne sürdüğü gibi) ister öznenin yıkımından korktuğu nesnenin onarılması (Melanie Klein’in öne sürdüğü gibi) görülsün, yüceltme “Eros’un asıl amacı; birleştiriciliği ve bağlayıcılığı” sürdürür...”²⁷⁴

1950 kuşağı öykücülerini de bu anlamda Gerçeküstücü nesnenin imkânlarından faydalanmışlardır. Gerçeği yeniden okumaya çalışmaları ve eşsiz olanı bulma arzusu

²⁷⁴ Foster, a.g.e., s. 139.

öykülerinde Gerçeküstücü bir bakış ortaya koymalarına etki etmiştir. Sevim Burak, Demir Özlü, Orhan Duru, Feyyaz Kaycan, Onat Kutlar, Bilge Karasu ve Ferit Edgü’de nesnelere sanrısız ve düşsel anlatımı ile karşılaşılmış kimi zaman onların harikulade durumları gözler önüne serilmiştir. Erdal Öz ve Vüs’at O. Bener’de ise nesnelere sarsıntılı ve teknesiz özellikleri ile karşımıza çıkmaz. Gerçeğin değiştirilerek anlatıldığı, nesnenin kendi gerçekliği dışında yazarın daha çok müdahil olduğu bir nesne anlatısından bahsedilebilir. Nesne rastlantısı ise görülmemiştir.

2.1.5.1. 1950 Kuşağı Öykücülerinde Gerçeküstücü Nesnelere

Feyyaz Kayacan’ın *ŞİŞEDEKİ ADAM* eserinde yer alan “İSTANBUL ZEYBEĞİ” öyküsünde nesnenin alışık olmadık durumuna örnek verilebilir. Fantastik bir şekilde karşımıza çıkan anlatının içinde rüya bilincinin etkili olduğu görülmektedir.

“İlhan o gece Lomas’ın iki odalı apartmanını kazanlaştırmış buldu. Kazanın içinde çorbalık insanlar fıkrırdıyordu. Yerde salça rengi bir halı. Halının üstünde yürüyen, küçülen, pırelen, hıplayan insanlar. Adamın biri, kim bilir hangi antikacı dükkânından gelme kocaman bir gramofon borusunu kulağına dayamış, şunun bunun konuştuklarını dinliyordu.”²⁷⁵

Burada görüldüğü üzere nesnelere imgesel özellikleri ön plana çıkmıştır. Kahramanın rastlantısız olanı değil de düş dünyasının büyümesini yansıttığı nesne kullanımları, beraberinde hayret duygusunu canlandırmıştır. Harikulade bir durumun anlatıldığı bu alıntıda gramofon nesnesinin başka bir gösterene yansıtıldığı görülür.

“-Ben o mağaranın kuluyum. O mağaranın içinden çıkmıştım İstanbul’un cankurtaran huzuruna ve aklına sokağına, hep kapıdaki toptan sarayına ve sarayının toplamına ve sonra... ama meyhanenin adını unuttum; beni meyhaneye götüren kayığın rengi ne renkti? Kürekçinin kolları nerede? Fıfış Dede miydi kürekçinin adı, fiş fiş mı derdi yakamozlu yüreği Fıfış Dede’nin kayığına kimler biniyor şimdi? Düşünürsem, beklersem bulacağım. Beklersem gelecek tümü birden aklımın sağnağına.”²⁷⁶

²⁷⁵ Feyyaz Kayacan, *Bütün Öyküler*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1996, s. 26.

²⁷⁶ Kayacan, a.g.e., s. 29.

Mağara ve kayık nesnelерinin kadın ve erkek organını sembolleştirdiği görölmektedir. Mağara kadının genital bölgelerini ve yaşamı temsil ederken kayık nesnesi babanın cinsel organını çağrıştırmaktadır. Kayık nesnesinin sanrısız olarak tekrar edilmesi ve tedirgin edici havası, ‘fiş fiş’ sesleriyle daha da perçinlenmiştir. Çocukluk döneminde babanın anne üzerindeki hâkimiyetinin çağrışimsız olarak ele alınabileceği bu örnekte, psikanalitik açıdan deniz yine yaşamsız formu ele alan bir olgu olarak karşımıza çıkar. Çocuğun bir paradoksla anneye olan bağıllığı ve dede formundaki ötekinin ‘kürek’ nesnesi üzerinden korkusu görölmektedir. Bu durum ödipal çatışmayı başlatan süreç olarak ele alınmalıdır. Çocuk, annesinin penise sahip olmadığı bilincini edindiğinde onun farklı bir cinsiyete sahip olduğunu anlar. Erkek çocuk annesi ve cinsel organı arasında kaldığında tercihini kendi cinsel organından yana kullanacaktır. Anlatıda görölen dede ve kürekçinin kolları, erkek egemen gücü de destekler. Bu durum çocuğun tercihini etkileyen önemli bir durumdur.

Yazarın “ŞİŞEDEKİ ADAM” öyküsünde gerçeküstü bağlamda bir olayın bir nesne etrafında ele alındığı görölr. Şişeye hapsolmuş bir adamın şaşkınlık veren durumu anlatılmıştır. Şişenin şeffaf özelliği ve yalıtımsız özelliği özdeşim ile açıklanabilir. Birey-nesne ilişkisi çerçevesinde, adamın dış ben’i ile bir bütün haline geldiği görölr. Adamın şişeye ve şişenin adama olan etkileşiminde bilinçaltının izlekleri vardır. Şişenin, toplumsal olarak yadırganması ve bireyin yalnızlığı düşünöldüğünde ruhsal bozuklukların ortaya çıkması mümkündür. Nihilizme götüren bir anlatıya sahip olan öyküde şişenin çevrelediği insanın, doğadan yalıtılmış hâli gösterilir. Şişedeki Adam’ın MAHŞER LOKANTISI’nda yaşadıkları da bir hayli ilginçtir. Lokantanın bulunduğu sokağı şişenin ardından izleyen adam beklenmedik bir erotizmle karşılaşır. Kaldırımında bir deliğin varlığından bahsedilen öyküde bu deliğin bir avukat tarafından savunulduğu, bir doktorun bu delikten ilaç çıkardığı aktarılır. Sonradan harikulade bir durum gerçekleşir.

“Çıplak bir kadın ile çıplak bir erkek çıktılar sonra kaldırımdaki deliğin içinden. Çıplak kadın, çıplak erkeğin yanından geçti. Ve tenlerini karşılıklı yalandılar.

Ve erkeğin teni, posa gibi ayak tırnaklarının dibinde birikti. Ve kadının teni posayı kalçalarına sıvadı kezzap gibi, körün gözüne ışıl ışıl aşılacağı yerde

ve delinin usunu yeni baştan ağartacağı yerde parmaklarının upuzun esilerinden.”²⁷⁷

Şeffaf ve yalıtımlı şişeden izlenilen bu durum ben olan adamın öteki olup da cinsellikle bütünleşen kadın-erkeği izlemesi, şişe nesnesinin özdeşimiyle sonuçlanır. Şişedeki Adam’ın dışarıdan ‘yalama’ arzusunun gösterini olmasına rağmen kadın ve erkeğin bu eylemi gerçekleştirdikleri görülür. Bir başka örnek de yine özdeşimi gösterecektir. Nesnenin harikulade biçimde anlatısının dışında şişeyle bir olma durumu gözler önüne serilmiştir. Bu durum öykünün nihilist özellikler göstermesine de sebep olacaktır.

“Şişeden

şişeye Elim şişelerin maymuncuğu oldu. Sokaklarda insanlar türedi.

Şişe içinde yürüdüklerini görmüyorlar bile.”²⁷⁸

Yazarın “ŞAİR ALVİN” öyküsünde kadın elbiselerinin bir anlatıcı tarafından hazla anlatıldığı ve denendiği görülür. Eşyalar harikulade bir şekilde erotizm bağlamında değerlendirilmiştir.

“[Mrs. Valley] Nefis bir kadındı. Yumuşak ve tatlı. Çocukken hep koynuna alırdı beni. Sıcaktı. O evde yokken elbiselerini giyerdim hep. Onun kürkmantosunu hâlâ saklarım. (Alvin sesini büsbütün saman altından süzdü.) Bilir misiniz ne zevkli şeydir çırılçıplak soyunup da kürkler arasında yuvarlanmak. Hem insanın tüyleri ürperiyor, hem de kürkün. Dehşetli bir zevk. Kürkün üstünde saatlerce yuvarlanıyorum. Sağdan sola, yandan yana, baştan ayağa. Bizim eve gelirsiniz bir gün size annemin kürk mantosunu gösteririm, olmaz mı, olmaz mı, olmaz mı?”²⁷⁹

Orhan Duru’nun eserlerindeki Gerçeküstücü nesnelere daha önceki başlıklarda ele alınmıştır. “DARAĞACI ARAYAN ADAM”, “BALON YİYEN KÖPEK”, “LÖK”, “BÜYÜK OTOBÜSTEKİ KÜÇÜK ADAM”, “MADAM FRANKENSTEİN”, “ELVAN ANAHTARINI NASIL DÜŞÜRDÜ?”, “YARI YARIYA”, “İKİ KAFAYA BİR ŞAPKA”,

²⁷⁷ Kayacan, a.g.e., s. 57.

²⁷⁸ Kayacan, a.g.e., s. 62.

²⁷⁹ Kayacan, a.g.e., s. 75.

“YEŞİL LAHANALAR”, “TUTANAKLAR”, “YOKSULLAR GELİYOR”daki öykülerinin tamamında ve *ŞİŞE* ile *BİR BÜYÜLÜ ORTAMDA* adlı eserlerde gerçeküstücü nesnelere rastlamak mümkündür. Bu öykülerin genelinde görülen nesnelere daha çok büyüsel ve gerçeküstü olanla alakalıdır. “DARAĞACI ARAYAN ADAM”, “ELVAN ANAHTARINI NASIL DÜŞÜRDÜ?”, “DENGE UZMANI”, “YARI YARIYA”, “YEŞİL LAHANALAR” ve “ŞİŞE” öykülerinde ise nesnenin öykülerin genelinde daha kapsamlı bir özellik kullanıldığı görülür. Bu öykülerin geneline bakıldığında kahramanların nesne olan ilişkileri gerçeküstüye daha yakındır.

Bilge Karasu'nun öykülerindeki Gerçeküstücü nesnelere de şöyle sıralayabiliriz:

“Ancak, şurası unutulmamalı: Sandalye ile yumurta

kutu kutu,taş taş, tek tek ötüp kurduğumuz surlar,

duvarlar, piramitler dünyasında

ağacı, yünü, çoğalmayı (bitkiyi, hayvanı, dirimi) imleyen biricik öğeler.”²⁸⁰

Burada sandalye ve yumurta nesnelere alışılmış durumlarından farklı şekilde kullanıldığı görülmektedir. Nesnelere farklılıkları ile çağrışımsal olarak bir hazzı doğurur. Görüntüde harikulade bir durum gerçekleşir.

“Babam, iki gül fidanının arasında rakısını susuz çekip acı peynirle tatlı kavunu denkleştirirken önüne, ağzı serbestledikten sonra da gökyüzüne bakardı. (mineli bir saati vardı diye bıraktığı yerden söz bağlardı anam güzel incecik renk renk bir saati bu babası dedem almışmış ona bu saati her hece yatmadan önce dikkatle kurar kulağına götürür dinler...”²⁸¹

Bilge Karasu'nun öykülerinde varoluşsal etkinin daha yoğun olduğu görülmektedir. İnsanın sadece kendisini tanımasını salık veren Varoluşçuluk bu anlamda kendisi dışındakinin sınırlarına ve hakikatine çok da itibar etmemiştir. Tanrı'dan başlayıp kendinde bitirdiği bu arayış, bir varlık ontolojisi kurma üzerine oturtulur. Bireyin özgürleşmesi ve kendi formlarıyla hesaplaşmasının gündemde olduğu bu anlayışta, birey derin bir kavrayış reaksiyonu göstermeye çalışır. Sorun ben'i yeniden inşa edebilmek üzerinedir. Çünkü kendini kaybettiği

²⁸⁰ Bilge Karasu, *Narla İncire Gazel*, Metis Yayınları, İstanbul, Şubat 2016, s. 51.

²⁸¹ Bilge Karasu, *Troya'da Ölüm Vardı*, Metis Yayınları, İstanbul, Ocak 2019, s. 97.

düşünülen insanın sorumluluğu ise esastır. Bu açıdan Varoluşçuluğun misyonuyla benzeşen ilkelere sahip olsalar da Gerçeküstücülük faydayı gözetmeden, bilinçaltını tekinsiz ve şartsız olarak açığa çıkartmayı hedefler. Bütünlükçü doğasını kurarken ben'i çevreleyen her şeyi kendi doğası içerisinde değerlendirir. Bilinçli bir edinimle ortaya çıkmaz. Bilge Karasu gibi Erdal Öz, Ferit Edgü, Vüs'at O. Bener, Onat Kutlar gibi öykücülerimiz de nesnelere bağlamında Gerçeküstücü bir yaklaşım kısmîdir. Kafkaesk veya Varoluşçu diyalektiğe yakın ürünler ortaya koyan bu sanatçılarımız büyüsel olanı kurarken bunu daha çok mistik boyutta ele almışlardır. Gerçeküstücü nesnenin bir metinde olduğunu kesin olarak söyleyebilmemiz için yukarıda saydığımız özelliklerden tekinsizlik ve yinelenme özelliklerini unutmamak gerekir. Çünkü bir metinde sanrısız ve düş eylemiyle görünen nesnenin harikulade boyutta insanın bilinçaltından özgürce yansıdığı görülecektir. Sevim Burak'ta ise yine yukarıda verilen örnekler doğrultusunda Gerçeküstücü nesnenin kullanımına şahit olmaktayız. Çünkü onun öykülerindeki şizofreni durumu, nesnenin tekinsiz özelliklerini yansıtmaktadır. Psikanalitik açıdan da Freudyen etkinin yoğun olarak görüldüğü metinlerde nesnelere Gerçeküstücü doğasına bakılabilir.

Burak, "YANIK SARAY" öyküsünde sürekli tekrar edilen daktilo, ayna, senet ve kahve fincanları anlatıcının nevroitik durumunu ve anılarını gözler önüne sermektedir. Anılarını nesnelere sayesinde hatırlayan anlatıcı, nesnenin çağrıştırdıklarının etkisindedir.

"Elindeki fincanla aramda bir bağlantı oldu. Gözlerimi fincandan ayıramıyordum. Fulya Teyze'min kırmızı tırnaklarıyla fincana hafif hafif vurduğunu gördüm. Fincandan çın çın sesler çıkmaya başladı. Fincanı kırmızı tırnaklı pençelerden kurtarmak istiyordum. Çın çın çın çın. Fulya Teyze'min tırnakları, fincanın ince derisinde çizikler, yaralar açmaya başladı. Çın çın çın çın. Bu sesler, bahçenin her yanından duyulmaya başladı. Fincan, beni çağırıyor, sesleniyor, onu alamıyorum Fulya Tezye'den."²⁸²

Nesne rastlantısal olarak değil de kendi evreniyle kahramanı etkilemiştir. Fincanın gelenek içindeki kadının doğasıyla imlendiği görülün öyküde, anlatıcı bu fincanın kendisine miras kalacağını bilmektedir. Onun bir sanrı gibi karşısına sürekli çıkıyor oluşu ve geleneği devam ettirmiş bir kadının elinde aktarılışı kahramanda bir nevroz durumu oluşturmuştur. Kırmızı tırnaklı kadının dişil baskınlığının bir şekilde ifade ediliyor oluşu ise travmatik hali

²⁸² Sevim Burak, Yanık Saraylar, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, Mayıs 2018, s. 36.

daha da arttırmaktadır. Çünkü bu fincanın anıları açığa çıkartması, anlatıcının çocukluk anılarının hastalığını keşfetmesine sebep olacaktır.

“AFRİKA DANSI” adlı öyküdeyse makinenin kontrolündeki bir hastanın durumu anlatılmaktadır. Bu öyküde hayatın tüm anını denetim altında tutmaya çalışan bir kalp ölçüm cihazının hasta üzerindeki sanısal baskınlığı anlatılmıştır. Bireyi kuşatmaya çalışan tüm oto kontrol gücüyle makine en onulmadık yerlerde kendisini göstermeye çalışmış, tekinsiz bir özellik göstermiştir.

“Kısa bir süre durup aldatici boşluğa baktım/makinenin bir düş olup olmadığına emin olmak için/aramızda gizli bir şey varmış gibi/çok derin/o gizli sözler/makineye gözükmeyen kaçmak istiyorum/O ALDATICIYA/ gündüz dalgın dolaşmalarında/çok derin/kendimden geçtiğim zaman/çok derin/boşa gitsin istemiyorum söylediği laflar/çok derin/bir makinenin önünde/belki de değil/...”²⁸³

Anlatıcının Afrika Dansı’ndan bahsettiği andan BALWALWA maskesi anlatılır. Gerçeküstücülerin cinsiyet ayrımı yapmadıkları hatta çoğunun çift cinsiyetli bir yaşam sürdürdükleri bilinmektedir. Yine aynı şekilde nesnelere de cinsiyet anlamında hem haz hem de homoeksüellik bakımından değerlendirildiği görülmüştür. Bu BAWALWA maskesinin hem kadın hem erkek tarafından kullanılması, makinenin baskısından kurtulmaya çalışan anlatıcının özgürlük vurgusunu imlemektedir.

“KENDİ KENDİLERİNİ VE BAŞKALARINI

ETKİLEMEK DİYE AÇIKLAMAK HİÇ DE

YANLIŞ SAYILMAZ

BALWALWA MASKLARI ERKEK VE KADIN MASKİ

OLARAK YAPILİYOR

FAKAT YALNIZ ERKEKLER KULLANIYOR

BALWALWA MASKLARININ TESİRLİ BİR BURNU VARDIR

²⁸³ Sevim Burak, Afrika Dansı, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, Mart 2018, s. 12.

KAVGACI VE GAGA BİR BURUN²⁸⁴

Bu maskelerin erkekler tarafından kullanıyor oluşu toplumdaki kadının yerini yadsıyan bir tutum olarak verilmiştir. Ayrıca erkek burnunun saldırgan ve tehdit edici özelliği ile baskın cinsel güç imlenmesi nesnenin sanrısız ve tedirgin edici doğasını gözler önüne sermektedir. Freud, ödipal dönemde çocuğun karşı cinsteki ebeveynine karşı duyduğu haz ve nefreti yöneltme arayışı içinde olduğunu söylemiştir. Bu açıdan kimi sorunların da bu dönemde ortaya çıktığını iddia etmiştir. Oidipus kompleksinin görüldüğü bu anlatıda bireyin babasına karşı nefreti bir nesne üzerinden dile getirdiği görülür.

“ON ALTINCI VAY” öyküsü de Gerçeküstücü anlamda başka bir örnek sunmaktadır. Öyküdeki kolajlardan biri üç kez tekrar eder. Bu kolajın her birinde üç ayrı uyarıcı kare bulunur. Kolajlarda ise dikkat çekici bir fark görünmektedir. Her üç kullanımda da aynı şey tekrar edilse de, uyarıcıların üç kolajda da yüzlerinin belirginliği değişmektedir. CAN KURTARAN YELEKLERİ NASIL TAKILIR başlıklı ilk kolajda birinci fotoğraftaki kişinin yüzü daha belirgin diğer ikisi ise soluktur. Bu kolaj ikinci kez kullanıldığında ikinci fotoğraftaki adamın yüzü belirginken diğerlerinin silüeti belirsiz haldedir. Sonuncusunda ise ilk ikisin yüzleri silik haldeyken üçüncü fotoğrafın daha net olduğu görülmüştür.

Can Kurtaran Yelekleri Nasıl Kullanılır



1. İnci vaziyet

Resimde görüldüğü gibi can yeleğini başınıza üzerine koyunuz ve kuşakları kolunuzun altına geçirin başın ortadaki delikten kolayca geçmesi için can yeleğini ovalâ arkaya yatırarak deliğin arkasını ensaya yerleşmiş vaziyete getiriniz ve sonra ön tarafı aşağı çekmek suretiyle başı delikten geçirin.



2. İnci vaziyet

Önünüze isabet eden uçukları yarım düğüm yapınız.



3. İnci vaziyet

Can yeleği vücuda sıkıca temas edinceye kadar uçukları iyice çekerek boşluğu alınız ve ilmiç yapınız.

D İ K K A T !

Bu can yeleklerinin tersi yüzü olmadığından kolayca 1. inci vaziyete getirilerek baştan geçirilebilir uçuklarını yalım Önünüze gelen uçuklarını bağlamak kâfidir.

Yukarıdaki kolaj sonucu olandır. Öyküde batma tehlikesi ile karşı karşıya olan yolcuların durumu resmedilir. Öyküde birçok şamandıranın da anlatıldığı görülmektedir.

²⁸⁴ Burak, a.g.e., s. 24.

Uyaranların tekrarı ve nesnelerin sıklıkla görünmesi yaklaşılan sonu vermekle birlikte travmatik bir durumu da gözler önüne serer. Bu travma hali anlatıcının hatırlarının canlanması ve kendini bu hatıraların boyunduruğunda hissetmesinin bir sonucu olarak değerlendirilebilir.

2.1.6. “LE CADAVRE EXQUIS” (NEFİS KADAVRA)

Alışlagelmişin ötesinde bilinçaltının açığa çıkmasına yardımcı olabilecek bir yöntem geliştiren Gerçeküstücüler, Nefis Kadavra adlı bir oyun keşfetmişlerdir. Onların yazın birikimini şekillendiren bu oyun şu şekilde oynanır: “Birkaç kişi toplanır. Üzerine her bireyin bir sözcük yazdığı ya da çizdiği bir kağıt elden ele dolaşır. Sonunda gerçeğe uygun olmayan bir dizi cümle ya da her tür gerçekliğe meydan okuyan bir resim elde edilir.”²⁸⁵ Bu oyunda ilk ortaya çıkan cümle olan “Le Cadavra –Exquis- boira le vin nouveau” (Nefis-kadavra-yeni şarabı içecek), oyuna ilham olur. Amaç katışıksız bir yöntemle derin ve güçlü imgelemler ortaya çıkarmaktır. Toplu halde üretilen şiirlerde, bütüne ulaşmak, çekici olanı bulmak ve gözü kara sonuçlar elde etmek istenmiştir.

André Breton bu oyunun 1925’te ortaya çıkmış olabileceğini söyler. Kendilerindeki çocuksuluğu da dirilttiğini iddia ettikleri bu oyun sayesinde sanatçılar, rastlantılardan oluşan ürünlerin oluşmasından büyük keyif aldıklarını iddia etmişlerdir. Bu oyun sayesinde eleştirel düşüncenin serbest bırakılması hedeflenmiştir. Ayrıca bu tekniğe uyan resimler, “tanımları gereği antropomorfizmi doruk noktasına ulaştırma ve dış dünya ile dış dünyayı birleştiren ilişki yaşamını olağanüstü biçimde vurgulama amacındadır.”²⁸⁶

Türk öykücülüğünde Leziz ceset ögesinin bulunmadığını söyleyebiliriz. Türk şiirinde bu özelliğin bir iki denemesi olsa –ki otomatizm bağlamında değerlendirildiğinde bu bile mümkün değildir- kurmaca eserlerde bu durum görülmemektedir. 1950 kuşağı öykücülerinde de bunun örneğine rastlanmamıştır.

²⁸⁵ David Hopkins, Dada ve Gerçeküstücülük, Çev: Suat Kemal Angı, Dost Yayınevi, Ankara, Kasım 2006, s. 43.

²⁸⁶ Andre Breton: Leziz Ceset Oyunu, Çev: Samih Rifat, Hazırlayan: Enes Batur, “Modernizmin Serüveni”, Sel Yayıncılık, 2015, s. 394.

SONUÇ

Avangart sanat dalları arasında Gerçeküstücülük, birçok tartışmayı da beraberinde getirmiştir. Breton ve öncesinden gelen birikimler, birçok kişinin bu akıma yönelişi ve Breton sonrası tartışmalar Gerçeküstücülüğün bugün bile anlam ve amacının çok çeşitli olduğunu göstermektedir. Amaçlı ve yöntemli oluşu ile kimi zaman politik kimi zaman sanatsal açıdan seyrini devam ettirmiştir. Onun tarih içindeki bu seyri ise bugün bile cazibesini korumaktadır. Romantizm ve Kant mirası üzerine kurulsa da bugün modernizm ve postmodernizm bağlamında çok farklı bir konumda olan Gerçeküstücülüğün özellikle görsel sanatlarda etkin bir akım olduğu görülür.

Birinci ve İkinci Dünya Savaşı arasında kendini gösteren bu akımın tüm insanî sorunlara cevap aradığı görülmektedir. Ortak sorunların ortak cevapları olmasa da Türk sanatçıları, Bu Batılı sanat anlayışını düşünsel ve sanatsal yönden deneyimlemeye çalışmışlardır. 1950 kuşağı öykücülerinin de öykü türü için farklı anlatım tarzları bulmak adına esinlendikleri bir akım olmuştur. O gün için politik ve sanatsal etkiyle akımın sanatçı eserlerine katkıda bulunduğu görülmüştür. Özellikle uyguladığı sanatsal teknikler açısından büyük bir öneme sahip olmuştur. Humour, otomatik yazı ve harikulade gibi öğelerle yazın alanında zengin eserler verilmesini sağlamıştır. Kimi öğeler kabul görmese de öykücülerimizin bilgi dünyasına katkıda bulunması açısından Gerçeküstücülüğün önemli bir akım olduğu unutulmamalıdır. Gerçeküstücülüğün gerçeği yeniden yorumlamaya çalışması ve sözcüklerin anlamı üzerindeki etkisi edebiyat için bir hayli önemlidir. Kendi geleceğini inşa ederken de baskın dil ve toplum anlayışını yıkmaya çalışması ile dikkat çekmektedir.

1950 kuşağı sanatçılarının yeni bir düşünce hali olarak baktıkları bu akıma ilgi gösterdikleri bilinmektedir. Bu kuşak içinde gösterilen tüm öykücülerin ise aynı güç ve yenilik etkisine sahip olduğu düşünülemez. Eserlerinin dil ve içerik özellikleri düşünüldüğünde 1950 kuşağı sanatçıları arasında mutlak bir fark olduğu söylenebilir. Klasik öykü geleneğinin yeniden yorumlanması ve Batı birikiminin edebiyatımıza aktarımı ise yine aralarındaki farkın gözetilmesi açısından önemlidir. Ülke içinde Sait Faik, Nezihe Meriç, Orhan Kemal gibi kurmaca yazarlarının ötesine geçmeye çalışan bu yazarların Batılı öykü ve romancılarını da yakından takip ettikleri bilinir. Onlar sayesinde dil zenginleşmiş, öykü içerikleri değişmiş, gerçeküstü ana konular arasında daha çok işlenmeye başlanmıştır.

1950'li yıllarda ülke siyasetinin daha özgürlükçü bir kimliğe bürünmesiyle öykücülerimizin arayışları da artar. İnsanlığın o güne kadar rasyonalist, gelenekçi ve kuralcı

bir yaşam tarzına mahkûm edilmiş olmaları da tartışılan meseleler haline gelir. Kimi konular açıkça ifade edilmese de bazı sorunlar açıkça ele alınır. Toplum ve geleneğin sorunları dile getirilmeye çalışılır. Bireyin özgürlüğü yine en önemli konular arasında yer alır. Gerçeküstücülük, yazarlarımız için bir anlamda sorunlara karşı çare niteliğini taşımaktadır. Çünkü bir onarma ve yeniden yaşatma arzusunu taşıyan bu akım, 1950’li yılların öykücülere için önemli bir araçtır. Özellikle sanatsal anlamda ufuk açıcı olduğu görülmüştür.

Yazarlarımız için ‘sürrealite’nin ne olduğu, nasıl tanımlanması gerektiği, Türkçeye nasıl aktarılacağı önemli tartışmalara sebep olmuştur. Selahattin Hilav’ın çalışmaları, Varlık dergisinde çıkan yazılar ve çeşitli makalelerle akımın üzerine hatırı sayılır yazılar yazıldığı görülmüştür. Kimi kavramsal yetersizliklerine rağmen bu çalışmalar Gerçeküstücülüğün edebiyatımızdaki yerini belirlemiştir. Şiirde antoloji çalışmaları, resimde kimi eserler ve kurmaca ürünlerin dilimize çevrilmesiyle Türk sanatçısı akıma ilgi duymaya başlamıştır. Ne var ki akımla ilgili yeterli bir bilgi verilmemiş, Avrupa’da olduğu gibi ülkemizde de Gerçeküstücülüğün yapmak istedikleri ve değeri tartışma konusu olmuştur. Kimilerine göre sanatın gelişmesi için bir imkân olarak görülse de popülist, siyasi ve baştan savma bir anlayış olarak tanımlanmıştır.

Yazarlarımızın Gerçeküstücülüğü işleyişleri ise kendi kültür birikimleri ve dünya görüşleriyle şekillenmiştir. Akımın sanat ve düşünce alanında açtığı okuma biçimlerinden esinlenerek kendi kültürlerindeki insanî sorunlara ve gerçeğe cevap vermeye çalıştıkları görülmüştür.

Otomatizm Gerçeküstücülüğün en önemli sanat yöntemidir. Bunun için Breton ve arkadaşları otomatizme ciddi uğraş vermişlerdir. Türk edebiyatında ise öykücülerimizin otomatizmle eser verdiklerini söylemek zordur. Bunun sebebini en temel anlamıyla üslup kaygısına dayandırabiliriz. Ancak sanrısız ve tekensiz olan otomatizm, Türk öykücülüğünü bu iki temel meseleden dolayı etkileyememiştir. Tekensizin doğası ve düşlerle dile gelen örnekler, Türk öykücülere için kayda değer anlatımlar sunsa da yazarlarımızın Gerçeküstücü anlamda o saf-psişik haliyle cümlelerini kurduklarını iddia etmek gerçeği yansıtmaz.

Yazarlarımız için Gerçeküstücü öğeler içinde en çok kara mizahın ön plana çıkar. Bu da geleneğimizdeki mizah kültürü ile alakalıdır. Kara mizah, Türk birey ve toplumunu ilgilendiren meseleler ışığında ele alınmıştır. Toplumumuzun ve bireyin içinde bulunduğu saçma durumu gösterebilmesi için yeni bir mizahi bakış açısı getirmiştir. İroni ve yerginin

daha ağır bastığı örneklere rastlansa da bu ögenin anlam ve dil yönünden inceliğine uygun eserler verildiği görülmüştür.

Gerçeküstücülerin cinsellik, haz, aşk, paranoya, delilik ve sanrı kavramlarını ele alış biçimleri Freud'un rasyonalist ve psikolojik açıklamalarıyla şekillenmişlerdir. Türk öykücülerinde düş kimi yerde harikuladeli olarak karşımıza çıkmış kimi zaman da bir tema olarak varoluşçu özelliklerle ele alınmıştır. Otomatizm ise düşlerden kaynaklanmaz. Gerçeküstücü düş ve sanrılar, devamlılık arz eden ve rastlantılarla karşımıza çıkan nesnelere ve olayları dilin beklenmedik kullanımı ile aktarır. Düş ve sanrı dil sürçmelerinin, göçüşmelerin, imgesel bağlamda düalist ve beklenmedik şeylerin kullanıldığı görülür. Edebiyatımızda düş/sanrı/delilik ise bir tema ve konu olarak elen alınmıştır. Kimi zaman da fantastik bir anlatım için başvurulmuşlardır. Demir Özlü, Sevim Burak, Bilge Karasu, Feyyaz Kayacan, Ferit Edgü ve Orhan Duru düş/sanrı/deliliği en çok ele alan yazarlarımızdandır.

Yukarıda anlaşılacağı üzere Gerçeküstücülük edebiyatımızın önemli tecrübeleri arasındadır. Fakat akımın tam olarak kavranamaması, dönemle alakalıdır. Bu yüzyılda, yalnızlaşma ve bunalımlarla dolu bir çağda, Varoluşçuluğun etkisinin daha yoğun olduğu görülmektedir. Bunu da avangart hareketlerin toplumsal ve politik başarısızlıkları ile açıklayabiliriz. Düzene karşı bir isyan hareket olan Gerçeküstücülüğün yüzyıllarca mevcut kurum, kuruluş ve anlayışlara uyum sağlamış bir toplumda mutlak anlamda başarılı olma ihtimali de görünmemektedir. Tecrübe ve yeni bir anlayış olarak Gerçeküstücülük belli bir sanatsal çevreyi etkilerken İkinci Dünya Savaşının bitiminde kendini yeniden tanımlamak zorunda kalmıştır. Siyasi, askeri ve toplumsal sorunlar modernizm ve postmodernizm meseleleriyle yeniden şekillenmiştir. Türk öykücülerini de bu anlamda çağın yeniliklerine uyum sağlayarak yazın ve düşün alanında eser vermeye devam etmiştir.

KAYNAKÇA

A. YAZARLARIN ESELERİ

1. **BENER Vüs'at O.**; "*Dost / Yaşamamız*", İstanbul, YAPI KREDİ YAYINLARI, Haziran 2017
2. _____; *Mızıkahlı Yürüyüş*, İstanbul, YAPI KREDİ YAYINLARI, Nisan 2015
3. _____; *Siyah – Beyaz*, İstanbul, YAPI KREDİ YAYINLARI, Mart 2018
4. _____; *Kapan*, İstanbul, YAPI KREDİ YAYINLARI, 2018
5. **BURAK Sevim**; "*Afrika Dansı*", İstanbul, YAPI KREDİ YAYINLARI, Mart 2018
6. _____; *Yanık Saraylar*, İstanbul, YAPI KREDİ YAYINLARI, Mayıs 2018
7. **DURU Orhan**; "*Sarmal – Bütün Öyküleri I*", İstanbul, YAPI KREDİ YAYINLARI, 2011
8. _____; *Boğultu – Bütün Öyküleri II*, İstanbul, YAPI KREDİ YAYINLARI, 2011
9. **EDGÜ Ferit**; "*Av*", İstanbul, SEL YAYINCILIK, 2016, sy
10. _____; *Bir Gemide*, İstanbul, ALFA, OCAK 2019
11. _____; *Çiğlik*, İstanbul, SEL YAYINCILIK, 2013
12. _____; *Giden Bir Kedinin Ardından*, İstanbul, SEL YAYINCILIK, 2015
13. _____; *Nijinski Öyküleri*, İstanbul, SEL YAYINCILIK, 2007
14. _____; *Leş*, İstanbul, SEL YAYINCILIK, 2010

15. **KARASU Bilge**; “*Troya’da Ölüm Vardı*”, İstanbul, METİS, Ocak 2019
16. _____; *Altı Ay Bir Gündüz*, İstanbul, METİS, Ocak 2015
17. _____; *Göçmüş Kediler Bahçesi*, İstanbul, METİS, Mayıs 2010
18. _____; *Narla İncire Gazel*, İstanbul, METİS, Şubat 2016
19. _____; *Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı*, İstanbul, METİS, Şubat 2012
20. **KAYACAN Feyyaz**; “*Bütün Öyküler*”, İstanbul, YAPI KREDİ YAYINLARI, 1996
21. **KUTLAR, Onat**; “*İshak*”, İstanbul, YAPI KREDİ YAYINLARI, Şubat 2019
22. _____; *Karameke*, İstanbul, YAPI KREDİ YAYINLARI, 2016
23. **Öz Erdal**; “*Sular Ne Güzelse*”, İstanbul, CAN YAYINLARI, 2016
24. _____; *Yorgunlar*, İstanbul, CAN YAYINLARI, Aralık 2009
25. _____; *Cam Kırıkları*, İstanbul; CAN YAYINLARI, 2013
26. _____; *Havada Kar Sesi Var*, İstanbul, CAN YAYINLARI, 2009
27. _____; *Kanayan*, İstanbul; CAN YAYINLARI, 2016
28. **ÖZLÜ Demir**; “*Sürgün Küçük Bulutlar (Bütün Öyküler)*”, İstanbul, YAPI KREDİ YAYINLARI, 2012
29. _____; *Güvercinler ve Matmazeller*, İstanbul, YAPI KREDİ YAYINLARI, 2018

B. YARDIMCI KAYNAKLAR

1. **ADONİS**; *Sûfizm ve Sürrealizm* (Çev: Nurullah Koltaş), İstanbul, İNSAN YAYINLARI, 2013
2. **ADORNO Theodor W.**; *Edebiyat Yazıları* (Çev: Orhan Koçak), İstanbul, METİS, Ekim 2015
3. _____; “*Gerçeküstücülüğe Yeniden Bakarken*”, Çev: Ahmet Cemal, Gergedan Dergisi Gerçeküstücülük Özel Sayısı, KÜLT YAYINLARI, Ağustos 1987
4. **ANDAÇ Feridun**; “*Adnan Özyalçınar’le Söyleşi*”, Adam Öykü, Sayı 44, Ocak-Şubat 2003
5. **ARTUN Ali**; *Sanat Manifestoları*, İstanbul, İLETİŞİM YAYINLARI, 2011,
6. **BALIK Macit**; “*Kent ve İnsan Doğasında Onat Kutlar’ın Şiirleri*”, Milli Eğitim Sayı 212, Güz 2016
7. **BATUR Enes** (Hazırlayan); *Modernizmin Serüveni*, İstanbul, SEL YAYINCILIK, 2015
8. _____; “*Gerçeküstücülük ve Hayat*”, Gergedan Dergisi Gerçeküstücülük Özel Sayısı, KÜLT YAYINLARI, Ağustos 1987
9. _____; *Kara Mizah Antolojisi*, İstanbul, SEL YAYINCILIK, Mart 2005
10. **BELGE Murat**; “*Sanat ve Edebiyat Yazıları*”, İstanbul, İLETİŞİM YAYINLARI, 2010

- 11. BİBER VANGÖLÜ Yeliz;** “*Geçmişten Günümüze Gerçeküstücülük*”, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, Eylül 2016
- 12. BRETON Andre;** “*Sürrealizm Manifestosu*” (Der: Ali Artun), Sanat Manifestoları, İstanbul, İLETİŞİM YAYINLARI, 2011
- 13. _____;** “*Bir Üçüncü Gerçeküstücülük Manifestosu ya da Başka Şey İçin Ön Kavramlar*”, Gergedan Dergisi Gerçeküstücülük Özel Sayısı, Çev: Ragıp Ege, KÜLT YAYINLARI, Ağustos 1987
- 14. BROOKS Peter;** *Psikanaliz ve Hikâye Anlatıcılığı* (Çev: Hakan Atay-Hirven Demir Atay), İstanbul; BOĞAZIÇI ÜNİVERSİTESİ YAYINEVİ, 2014 Temmuz
- 15. CEBECİ Oğuz;** *Metafor ve Şiir Dilinin Yapısal Özellikleri*, İstanbul, İTHAKİ YAYINLARI, 2013
- 16. _____;** *Psikanalist Edebiyat Kuramı*, Üçüncü Baskı, İstanbul, İTHAKİ YAYINLARI, 2015 Ekim,
- 17. DEMİRALP Oğuz;** “*Gerçeküstücülüğün Ataları*”, Gergedan Dergisi Gerçeküstücülük Özel Sayısı, KÜLT YAYINLARI, Ağustos 1987
- 18. DEVECİ Mutlu;** “*Ferit Edgü'nün Romancılığı ve Romanlarında İzleksel Yönelimler*”, Notos Öykü-Ferit Edgü, Nisan-Mayıs 2018
- 19. DOĞAN Mehmet H.;** “*Gerçeküstücülük ve Türk Şiiri*”, Varlık 1048, Ocak 1995
- 20. DUPLESSIS Yvonne;** *Gerçeküstücülük* (Çev: İsmail Yerguz-Esen Çamurdan), İstanbul, İLETİŞİM YAYINLARI, 1991
- 21. DURU Orhan;** *Roman Medyadan Önce Gelir*, İstanbul, YAPI KREDİ YAYINLARI, 2012

22. **ECEVİT Yıldız;** *Kurmaca Bir Dünyadan*, İstanbul, İLETİŞİM YAYINLARI, 2013
23. **EDGÜ Ferit;** “*Gerçeküstücü Resim: Önemi ve Çelişkileri*”, Gergedan Dergisi
Gerçeküstücülük Özel Sayısı, KÜLT YAYINLARI, Ağustos 1987
24. **FEDAİ Özlem;** “*Garip ve İkinci Yeni Şiirinde Bir Kaynak Olarak Humour ve İroni*”,
Turkish Studies International Periodical For the Languages, Literature and History of
Turkish or Turkic Volume 4 /1-I Winter 2009
25. **FOSTER Hal;** *Zoraki Güzellik* (Çev: Şebnem Kaptan), İstanbul; AYRINTI
YAYINLARI, 2011
26. **FREUD Sigmund;** *Düşlerin Yorumu I* (Çev: Dr. Emre Kapkın), PAYEL, Temmuz
2015
27. _____; *Düşlerin Yorumu II* (Çev: Dr. Emre Kapkın), PAYEL, Temmuz 2015
28. _____; *Espriler ve Bilinçdışı ile İlişkileri* (Çev: Dr. Emre Kapkın), PAYEL,
Aralık 2016
29. **GÜMÜŞ Semih;** *Modernizm ve Postmodernizm*, İstanbul, CAN YAYINLARI, 2015
30. _____; *Yazının Sarkacı Roman*, İstanbul, CAN YAYINLARI, 2011
31. **GÜNGÖRMÜŞ Nilüfer;** “*Adalar, Mezhepler, Kimlikler*”, Notos Öykü Dergi 65.
Sayı, Ağustos-Eylül 2017
32. **GÜRBİLEK Nurdan;** *Yer Değiştiren Gölge*, İstanbul, METİS, 2014
33. **GÜRSEL Nedim;** “*Paris Köylüsü Üzerine*”, Gergedan Dergisi Gerçeküstücülük Özel
Sayısı, KÜLT YAYINLARI, Ağustos 1987

- 34. HİLAV Selahattin;** *Edebiyat Yazıları*, İstanbul, YAPI KREDİ YAYINLARI, Kasım 2003
- 35. HOPKINS David;** *Dada ve Gerçeküstücülük* (Çev: Suat Kemal Angı), Ankara, DOST, Kasım 2006
- 36. İLERİ Cem;** *Yazının da Yırtılıverdiği Yer Bir Bilge Karasu Okuması*, İstanbul, METİS, 2007
- 37. KAHRAMAN Hasan Bülent;** “*Gerçeküstücülük Anlayışına Modernizm-Postmodernizm İlişkisi Açısından Bir Bakış*”, Varlık 1048, Ocak 1995
- 38. KAHRAMAN Özge;** “*Türk sanatında Düş, Bellek ve Gerçeküstücülük*”, Yüksek Lisans Tezi, T.C. Yeditepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Plastik Sanatlar Bölümü, İstanbul 2005
- 39. KAYA Nilay,** “*Feyyaz Kayacan Öykücülüğünde Görme Problemi*” (Yüksek Lisans Tezi), Boğaziçi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, 2009
- 40. KOÇAK Hande;** “*Sürrealist Bir Edebiyat Olanaklı mıdır? Kuramsal bir araştırma*” (Yüksek Lisans Tezi), İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2011
- 41. KOÇAKOĞLU Bedia;** “*Diünyanın En Meşhur Kulesi’ne Yakından Bakmak*”, Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları, 1 Ocak –Haziran 2009
- 42. _____;** “*Sevim Burak Hayatı-Eserleri-Sanatı*” (Yüksek Lisans Tezi), Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2006
- 43. KURT Mustafa;** “*Modernizm ve Gerçeküstücülük Bağlamında Sait Faik’in Son Hikâyeleri*”, Turkish Studies - International Periodical For The Languages, terature and History of Turkish or Turkic Volume 6/3 Summer 2011

- 44. LÖWY Michael;** *Sabah Yıldızı & Gerçeküstücülük ve Marksizim* (Çev: Aslıhan Aydın-U. Uraz Aydın), İstanbul, VERSUS, Şubat 2009
- 45. MECEK Özlem;** “*Türk Öyküsünde Kara Mizah (1950-1980)*” (Yüksel Lisans Tezi), Akdeniz Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Antalya 2018
- 46. NASİO J. -D.;** *Psikanalizin Yedi Temek Kavramı* (Çev: Murat Erşen-Özge Erşen), Ankara, İMGE KİTAPEVİ, Mayıs 2018
- 47. ÖNER Ani Ceylan;** “*“Anlatı Ormanı”nda Bilge Karasu’yu “Yeniden” Okumak’*, Notos Öykü 52, Haziran-Temmuz 2015
- 48. ÖZATA DİRLİKYAPAN Jale;** “*Yazınsal Kavrayışta Köklü Bir Değişim: 1950 Kuşağında Türk Öykücülüğü*” (Doktora Tezi), Bilkent Üniversitesi, Türk Edebiyatı Bölümü, 2007
- 49. _____;** *Kabuğunu Kıran Hikâye*, İstanbul; METİS, 2010
- 50. ÖZÜM Aytül;** “*Onat Kutlar’ın İshak ve Bilge Karasu’nun Göçmüş Kediler Bahçesi’ndeki Büyülü Gerçekçi Öğeler*”, bilig sayı 66, Yaz 2013
- 51. PAZ Octavio;** “*Gerçeküstücülük*” (Çev: Ahmet Cemal), Gergedan Dergisi Gerçeküstücülük Özel Sayısı, KÜLT YAYINLARI, Ağustos 1987
- 52. REYHANLIOĞULLARI Gökhan;** “*Gerçeküstücülük ve Orhan Duru’nun Öykülerine Yansıması*”, FSM İlmî Araştırmalar İnsan ve Toplum Bilimleri Dergisi, 3 (2014) Bahar
- 53. _____;** “*Orhan Duru Hayatı-Eserleri-Sanatı*” (Yüksek Lisans Tezi), Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya 2011

- 54. SÜREYA Cemal;** “*Gerçeküstücülük ve Türk Edebiyatı*”, Gergedan Dergisi
Gerçeküstücülük Özel Sayısı, Çev: Ragıp Ege, KÜLT YAYINLARI, Ağustos 1987
- 55. ŞIRAY Mehmet;** “*Edebiyat ve Felsefe: Antonin Artaud ve George Bataille’da
Başkaldırının Temsili*”, felsefelogos Dergisi 39, 2010/2
- 56. TOSUN Necip;** *Modern Öykü Kuramı*, Ankara, HECE YAYINLARI, Kasım 2011
- 57. _____;** *Öykümüzün Kırk Kapısı*, Ankara, HECE YAYINLARI, Mayıs 2013
- 58. YENİAY Müesser;** *Öteki Bilinç Gerçeküstücülük ve İkinci Yeni*, İstanbul, ŞİİRDEN
YAYINLARI, 2013
- 59. _____;** “*Öteki Bilinç Gerçeküstücülük ve İkinci Yeni*” (Yüksek Lisans Tezi),
Bilkent Üniversitesi Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2013
- 60. YILMAZOK Levent;** “*Dağılan Beyin Parçalarına Gülmek: Quentin Tarantino
Filmlerinde Şiddet ve Mizah*”, Akdeniz İletişim Dergisi
- 61. YÜCEL Tahsin;** “*Gerçeküstücülük ve Düzyazı*”, Gergedan Dergisi Gerçeküstücülük
Özel Sayısı, KÜLT YAYINLARI, Ağustos 1987

ÖZGEÇMİŞ

1989 yılında Konya’da doğdu. Eğitim hayatının tümünü Konya’da sürdürdü. Dergicilik faaliyetlerine ilk kez üniversite yıllarında yöneldi. Fanzin boyutunda çıkardığı çeşitli öykü dergileri ne yazık ki uzun ömürlü olamadı. Bu yıllarda çeşitli öğrenci topluluklarıyla söyleşi organizasyonlarını yönetti. Tiyatroyla ilgilendi. Mezun olduğu sene özel bir kurumda öğretmenlik mesleğine atıldı. Yine aynı yıl Necmettin Erbakan Üniversitesinde yüksek lisans öğrenimine başladı. Halen bir özel kurumda eğitim ve öğretime devam etmektedir. Dergi ve yazı alanında ise uğraşını sürdürüyor. Evli ve iki çocuk babasıdır.