

**NECİP TOSUN'UN ÖYKÜLERİNDE  
POSTMODERN UNSURLAR VE VARLIK ALGISI**

**FATMA ATAY**

**TARAFINDAN**

**ANKARA YILDIRIM BEYAZIT ÜNİVERSİTESİ SOSYAL BİLİMLER  
ENSTİTÜSÜNE SUNULAN TEZ**

**TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**HAZİRAN 2019**

Sosyal Bilimler Enstitü Onayı

Doç. Dr. Seyfullah YILDIRIM

Enstitü Müdürü

Bu tezin Yüksek Lisans derecesi için gereken tüm şartları sağladığımı tasdik ederim.

Prof. Dr. M. Mete TAŞLIOVA

Anabilim Dalı Başkanı

Okuduğumuz ve savunmasını dinlediğimiz bu tezin bir Yüksek Lisans derecesi için gereken tüm kapsam ve kalite şartlarını sağladığımı beyan ederiz.

Prof. Dr. İbrahim TÜZER

Danışman

### Jüri Üyeleri

Prof. Dr. İbrahim TÜZER (AYBÜ, TDE) (Danışman) \_\_\_\_\_

Prof. Dr. Ayşe DEMİR (AYBÜ, TDE) \_\_\_\_\_

Doç. Dr. Melih ERZEN (AHBVÜ, TDE) \_\_\_\_\_

Bu tez içerisindeki bütün bilgilerin akademik kurallar ve etik davranış çerçevesinde elde edilerek sunulduğuna beyan ederim. Ayrıca bu kurallar ve davranışların gerektirdiği gibi bu çalışmada orijinal olmayan her tür kaynak ve sonuçlara tam olarak atıf ve referans yaptığımı da beyan ederim; aksi takdirde tüm yasal sorumluluğu kabul ediyorum.

Adı Soyadı: Fatma Atay

İmza:

## ÖZET

NECİP TOSUN'UN ÖYKÜLERİNDE

POSTMODERN UNSURLAR VE VARLIK ALGISI

Atay, Fatma

Yüksek Lisans, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü

Tez Yöneticisi: Prof. Dr. İbrahim Tüzer

Haziran 2019, 207+15

Postmodern edebî metinler, postmodernizm akımına göre ele alınırken yapısal açıdan çözümlenmeye ihtiyaç duyar. Postmodern edebî metinlerin kendisine has özellikleri vardır. Varlık algısına göre incelenecek olan edebî metinler de ise psikoloji, sosyoloji ve felsefe gibi diğer bilim dallarıyla bağlantılı olarak içerik bakımından değerlendirilir. Günümüz öyküsü de biçim ve içerik bakımından postmodernizm ve varoluşçuluk akımlarının özelliklerini barındırabilmektedir. Öykü incelemesi içerik ve yapı olarak kendisine has özelliklere sahip olduğundan eşzamanlı üzerinde çalışılması gerekir. Çalışmamızda, 1980 dönemi yazarlarından Necip Tosun'un öykülerini merkeze alarak hem yazarın edebiyatımızdaki yeri hem postmodernizm ve varoluşçuluk akımlarının öykülere etkisine bakılmıştır.

Bu çalışma Necip Tosun'un tüm öykülerinin oluşturduğu öykü evrenindeki biçim ve içerik yapısını metin analizi ve hikâyeleri anlamlandırma metotlarıyla analiz etmektedir. Kitap hâline getirilen öyküleri ilk etapta biçim düzeyinde incelenmektedir. Elde edilen somut verilerden sonra derin anlamsal yapı ortaya çıkarılmaktadır. Öykülerden seçilen örneklerle işlenen konunun ortak ve ayrı yönleri gözlenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Necip Tosun, öykü, postmodernizm, varoluşçuluk

## ABSTRACT

IN NECİP TOSUN'S STORIES

POSTMODERN ELEMENTS AND PERCEPTION OF EXISTENCE

Atay, Fatma

MA, Turkish Language and Literature

Thesis Supervisor: Prof. Dr. İbrahim Tüzer

June 2019, 207+15

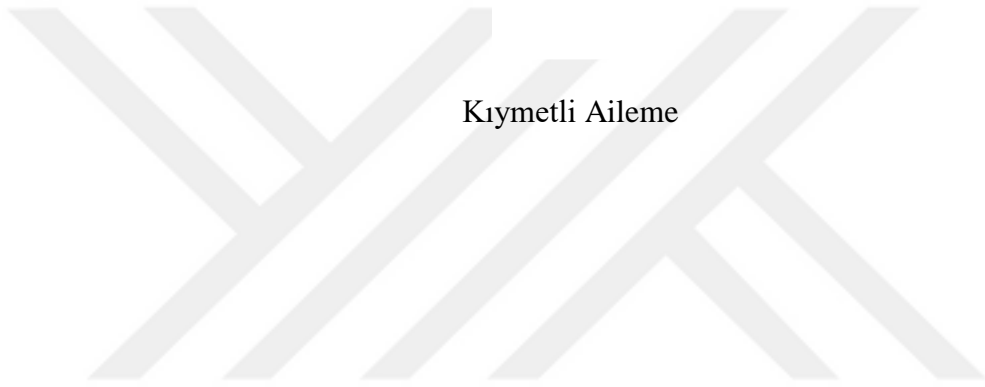
Postmodern literary texts need to be analyzed structurally in terms of postmodernism. Postmodern literary texts have their own characteristics. The literary texts that will be examined according to the perception of existence are evaluated in terms of content in connection with other disciplines such as psychology, sociology and philosophy.

Today's story can also include the features of postmodernism and existentialist movements in respect to form and content. Since story analysis has its own characteristics in terms of content and structure, it should be studied simultaneously. In this study, by focusing on the stories of Necip Tosun, one of the authors of the 1980 period, both the place of the author in our literature and the effect of postmodernism and existentialism movements on the stories are examined.

This study analyzes the structure and the content of the narrative universe that Necip Tosun has created in all his stories through text analysis and methods of interpretation of stories.

In the first step, the stories that are made into books are examined in form level. After obtaining concrete data, a deep semantic structure is revealed. Finally, similar and different aspects of the subject are observed with the samples selected from the stories.

Keywords: Necip Tosun, story, postmodernism, existentialism



Kıymetli Aileme

## TEŞEKKÜR

Geleceğe güzel emanetler bırakmak ve geleceği inşa etmek için arzu etmek ve eyleme geçmek gerekir. Edebiyat dünyasına bir nebze olsun katkıda bulunmak için çıktığım bu yolda, amaçlarımı gerçekleştirmemde sabrı, emeği, samimiyetiyle yol gösteren, ilmi hakikatleri anlamam konusunda yeni bir perspektif açan, destek ve önerileriyle çalışma disiplinimin oluşmasını sağlayan sayın hocam Prof. Dr. İbrahim TÜZER'e sonsuz teşekkür ve şükranlarımı sunarım.

Sorularımı cevaplandırarak çalışmama rehberlik eden Necip Tosun'a destek ve teşvikleri için teşekkür ederim.

Çalışmam boyunca desteğini esirgemeyen ve her zaman yanımda olan ablam Esma Atay'a, aileme ve değerli arkadaşlarıma teşekkür ederim.

## İÇİNDEKİLER

İNTİHAL.....	iii
ÖZET .....	iv
ABSTRACT .....	v
İTHAF.....	vi
TEŞEKKÜR.....	vii
İÇİNDEKİLER.....	viii
KISALTMALAR.....	xii
ÖNSÖZ .....	xiii
<b>1. NECİP TOSUN’UN HAYATI SANATI ESERLERİ.....</b>	<b>1</b>
<b>1.1. NECİP TOSUN’UN HAYATI.....</b>	<b>1</b>
1.1.1. Ailesi-Çevresi-Doğumu.....	1
1.1.2. Okuma Evreninin Gelişmesi: İlkokul-Ortaokul-Lise .....	2
1.1.3. Yazarlığa İlk Adımlar: Üniversite Yılları.....	4
1.1.4. Yazmada Yeni Bir Yolculuk: Memuriyet Yılları .....	5
1.1.5. Yaşananların Bıraktığı İzler: 80 Dönemi.....	5
1.1.6. Yazının Doğuşuna Etki Eden Ortamlar: Edebiyat Mahfilleri .....	6
<b>1.2. NECİP TOSUN’UN EDEBÎ KİŞİLİĞİ.....</b>	<b>8</b>
1.2.1. Öyküleri Oluşturma Çerçevesi: Mekânlar .....	8
1.2.2. Farklı Perspektifler: Öykü ve Toplum.....	9
1.2.3. Düşünce ve Duygu Dünyasını Besleyenler: Doğu ve Batı Edebiyatı .....	10
1.2.4. Araştırma-İnceleme Eserlerinin Tosun’un Öykülerine Etkisi .....	10
1.2.5. Batı’nın Öyküsü, Doğu’nun Hikâyesi .....	11
1.2.6. Yayın Hayatı.....	11



<b>1.3. NECİP TOSUN’UN ESERLERİ.....</b>	<b>13</b>
1.3.1. Hikâye Kitapları .....	13
1.3.1.1. Küller ve Uçurumlar .....	13
1.3.1.2. Otuzüçüncü Peron.....	13
1.3.1.3. Ansızın Hayat .....	14
1.3.1.4. Emanet Hikâyeler .....	14
1.3.2. Araştırma-İnceleme Kitapları .....	15
1.3.2.1. Modern Öykü Kuramı .....	15
1.3.2.2. Öykümüzün Kırk Kapısı.....	15
1.3.2.3. Türk Öykücülüğünde Rasim Özdenören .....	16
1.3.2.4. Mesut Uçakan’la Sinema Söyleşileri.....	16
1.3.2.5. Türk Öykücülüğünde Mustafa Kutlu.....	17
1.3.2.6. Film Defteri .....	17
1.3.2.7. Doğu’nun Hikâye Kuramı .....	18
1.3.2.8. Günümüz Öyküsü .....	18
1.3.2.9. Öykümüzün Sınır Taşları.....	18
1.3.2.10. Öyküyü Sanat Yapanlar.....	19
1.3.2.11. Edebiyat Atlası .....	20
1.3.3. Deneme Kitabı.....	20
1.3.3.1. Hayat ve Öykü.....	20
<b>2. NECİP TOSUN’UN ÖYKÜLERİNDE POSTMODERN UNSURLAR .....</b>	<b>21</b>
<b>2.1. DIŞ KURGU ÖZELLİKLERİ.....</b>	<b>22</b>
2.1.1. METİNLERARASILIK .....	22
2.1.1.1. ORTAK BİRLİKTELİK İLİŞKİLERİ .....	23
2.1.1.1.1. Alıntı ve Gönderge .....	24
2.1.1.1.2. Anıştırma .....	27
2.1.1.1.3. Montaj (Kolaj) .....	31
2.1.1.2. TÜREV İLİŞKİLERİ .....	33
2.1.1.2.1. İroni .....	33

2.1.1.2.2. Öykünme (Pastiş) .....	36
2.1.2. ÜSTKURMACA .....	45
2.1.2.1. Anlatıcıyı Etkin Figür Haline Getirme/Yazar ve Okuru Özdeşleştirme/ Anlatıcı - Okur İlişkisi .....	46
2.1.2.2. Anlatının Yazılış Sürecini Metnin Konusu Haline Getirme.....	52
<b>2.2. İÇ KURGU ÖZELLİKLERİ.....</b>	<b>55</b>
2.2.1. Tarihe Yönelme .....	55
2.2.2. Fantastikten Büyülü Gerçekçiliğe .....	59
2.2.3. Pop-Art .....	67
2.2.4. Gerçeklik .....	71
<b>2.3. BİÇİM VE DİL.....</b>	<b>73</b>
2.3.1. Metafor .....	74
2.3.2. Bilinç Akışı Tekniği .....	82
2.3.3. İç Konuşma.....	84
2.3.4. Geriye Dönüş Tekniği (Flashback).....	85
2.3.5. Sinema/Fotoğraf Tekniği .....	91
2.3.6. Anti-Karakter.....	97
2.3.7. Laitmotiv Tekniği.....	99
2.3.8. Mektup Tekniği .....	106
<b>3. NECİP TOSUN’UN ÖYKÜLERİNDE VARLIK ALGISI.....</b>	<b>108</b>
<b>3.1. VARLIĞIN “VAR” OLMA ÇABASI.....</b>	<b>115</b>
3.1.1. Sorumluluk/Sorumsuzluk .....	115
3.1.2. Arayış.....	119
<b>3.2. VARLIĞIN “BEN”LİK VE ÖTEKİ KARŞISINDA GELİŞEN DURUMU.....</b>	<b>123</b>
3.2.1. Pişmanlık .....	123
3.2.2. Hüzün.....	126
3.2.3. Hayal Kırıklığı.....	131

<b>3.3. VARLIĞIN “BEN”LİK AYNASIYLA VE YAŞAMLA YÜZLEŞMESİ, ANLAMLANDIRMA UĞRAŞLARI.....</b>	<b>133</b>
3.3.1. Ölüm.....	133
3.3.2. Bunaltı .....	136
<b>3.4. VARLIĞIN GİTMEKLE KALMAK ARASINDAKİ SEÇİŞİ VE DURUŞU.....</b>	<b>140</b>
3.4.1. İntihar.....	140
3.4.2. Kaçış .....	147
3.4.3. Başkaldırı.....	149
<b>3.5. VARLIĞIN ÇÖZÜLÜŞÜ.....</b>	<b>153</b>
3.5.1. Yalnızlık .....	153
3.5.2. Umut/Umutsuzluk .....	165
3.5.3. Değişim.....	171
<b>SONUÇ .....</b>	<b>178</b>
<b>KAYNAKÇA.....</b>	<b>182</b>
<b>EKLER .....</b>	<b>190</b>

## KISALTMALAR

bkz. : bakınız

Ags: Adı geçen söyleşi

vs. : ve saire

Akt. : Aktaran

vb. : ve benzeri

s. : sayfa

TBMM: Türkiye Büyük Millet Meclisi

ESKADER: Edebiyat Sanat ve Kültür Araştırmaları Derneği

TRT: Türkiye Radyo Televizyon Kurumu

## ÖNSÖZ

“Necip Tosun’un Öykülerinde Postmodernizm ve Varlık Algısı” ismini taşıyan bu çalışmamız yazarın hayat serüvenini, sanat anlayışını ve öykülerinin özelliklerini ortaya koymayı amaçlamaktadır.

1980 sonrası öykücülüğü içerisinde yer alan Necip Tosun, öykümüzün son otuz beş yılında ele aldığı temalar ve kullandığı teknikler açısından postmodern Türk öykü gelişiminde önemli rol oynar. Necip Tosun’un öykü türü üzerine poetika geliştirmiş bir yazar olması, hem öykü kitapları hem öykü üzerine araştırma-inceleme eserleri kaleme almış olması yazar üzerinde yüksek lisans yapmaya yöneltmiştir.

Necip Tosun’un öyküleri üzerine yapılan yapı ve izlek çalışması dışında postmodernizm ve varoluşçuluk akımları bakımından kapsamlı olarak incelenmiş bir çalışma bulunmamaktadır.

Çalışmamıza başlamadan önce basılı ile dijital ortamda kaynak taraması ve YÖK sisteminden tez taramasını başlattık. Öykülerinin altından yatan anlamsal derinliği çözebilmek ve yazarın hayatına ait basılı bir eser bulunmadığından hayatı, sanatı ile ilgili bilgi edinmek amaçlı yazarla röportaj gerçekleştirdik.

“Necip Tosun’un Öykülerinde Postmodern Unsurlar ve Varlık Algısı” adlı tez çalışmamızda yazarın, *Küller ve Uçurumlar* (1998), *Otuzüçüncü Peron* (2005), *Ansızın Hayat* (2014), *Emanet Hikâyeler* (2017) olmak üzere dört hikâye kitabı incelenmiştir. Bu öykülerden yola çıkılarak Tosun’un öykü serüveni ortaya konulmaya çalışılmıştır.

“Hayatı - Edebî Görüşleri - Eserleri” başlığını taşıyan birinci bölümünün “Hayatı” isimli ilk alt başlığında yazarın biyografisi üzerinde durulmuş ve Necip Tosun’un öykücülüğünün oluşum süreci, öykülerine etki eden kişiler ve olaylar belirlenmeye çalışılmıştır. Yazarın aile çevresi, ilk-orta-üniversite öğrenimi, gençlik yılları, hayatında ve yazarlığında dönüm noktası olan

kişiler ve olaylara ait bilgiler Necip Tosun’la yaptığımız söyleşi neticesinde ortaya çıkan bilgilerle yazılmıştır.

Birinci bölümün “Edebî Görüşleri” kısmında Tosun’un öykü evrenini nasıl oluşturduğu, öyküdeki mekânlar ve kişileri öykülerine yerleştirme şekli, öykücülüğünün yanında yazdığı araştırma-inceleme eserleriyle edebiyatımıza yaptığı katkılar ve yazdığı araştırma-inceleme eserlerinin öykücülüğünü ileri adımlara taşımada nasıl etki ettiği, Doğu ve Batı Edebiyatıyla ilgili görüşlerine dair yazarın işaret ettiği noktalar üzerinde durulmuştur. Bu kısımda aynı zamanda yazarın modern Türk öyküsünün genel açılımına dair fikirleri ifade edilmeye çalışılmış ve öykülerinin anlaşılmasına kaynaklık edecek hususlara dikkat çekilmiştir.

“Eserler” bölümünde ise Tosun’un kaleme aldığı öykü kitapları, araştırma-inceleme ve deneme kitabının içeriğine, eserlerin özelliklerine değinilmiştir.

“Necip Tosun’un Öykülerinde Postmodern Unsurlar” adını taşıyan ikinci bölüm iç ve dış kurgu özellikleri, biçim ve dil olarak üç ana başlığa ayrılmıştır. “Dış Kurgu Özellikleri” kısmında edebiyatımızda postmodernizmi belirgin kılan metinlerarasılık ve üstkurmaca başlıklarına yer verilerek bunlar da alt başlıklara ayrılmıştır. “İç Kurgu Özellikleri” Tarihe Yönelme, Fantastikten Büyülü Gerçekçiliğe, Pop-Art, Gerçeklik alt başlıklarına ayrılarak modernizmden postmodernizme geçişte bu hususların nasıl değiştiği de anlatılmaya çalışılmıştır. “Biçim ve Dil” kısmında ise Tosun’un öykülerindeki dil özellikleri, öykülerinde yoğun olarak kullandığı biçimsel tekniklere yer verilmiştir. İkinci bölümde yazarın öyküleri postmodern akımın teknik unsurları açısından ele alınmıştır. Metinlerarasılık kısmının alt başlıklarını oluşturmada Kubilay Aktulum’un “Metinlerarası İlişkiler” kitabı ve Üstkurmaca kısmının alt başlığını oluştururken de Yusuf Aydoğdu’nun “Postmodern Anlatıda Bir İmkân Olarak Üstkurmaca ve Murathan Mungan Öykülerine Yansımaları” adlı makalesinden istifade edilmiştir. Bu eserden ve makaleden yararlanılmasının nedeni konuyu ayrıntılı olarak sınıflandırmalarıdır.

“Necip Tosun’un Öykülerinde Varlık Algısı” adlı üçüncü bölümde yazarın öyküleri varoluşçuluk akımına göre incelenmiştir. Beş ana başlığın altında Tosun’un öykülerinde; “Sorumluluk/Sorumsuzluk”, “Arayış”, “Pişmanlık”, “Hüzün”, “Hayal Kırıklığı”, “Ölüm”, “Bunaltı”, “İntihar”, “Kaçış”, “Başkaldırı”, “Yalnızlık”, “Umut/Umutsuzluk”, “Değişim”

örnekleri tespit edilerek alt başlıklara ayrılmıştır. Üçüncü bölümde Tosun'un öykülerinin izleksel çerçevesi çizilmiştir. Bu bölümün başlıklarını oluşturmada Mutlu Deveci'nin "Varoluş ve Bireleşme Açısından Ferit Edgü Anlatılarında Yapı ve İzlek" adlı kitabından istifade edilmiştir. Bu eserden istifade edilmesinin nedeni alt başlıkların bağlı bulunduğu ana başlıklarının sistematik ve anlamlı bir şekilde sınıflandırılmış olmasıdır.

"Sonuç" kısmında, elde edilen veriler üzerinde durulmuş, Necip Tosun'un öykülerinin genel açılımı gösterilmiştir.

Ekler bölümünde Necip Tosun'la yaptığımız söyleşinin detayları yer almaktadır.

## **BİRİNCİ BÖLÜM**

### **1. NECİP TOSUN’UN HAYATI – SANATI - ESERLERİ**

#### **1.1. NECİP TOSUN’UN HAYATI<sup>1</sup>**

Necip Tosun’un yazı evreninin gelişim çizgisini görebilmek ve içinde bulunduğumuz zaman dilimine kadar geride bırakmış olduğu elli dokuz yıllık hayatını doğru bir şekilde anlayabilmek için hayatıyla ilgili bölümü alt başlıklara ayırdık.

Öykü yazmaya devam eden yazarın hayatına dair işaret ettiğimiz bazı hususlar, öykülerinin anlaşılmasına ve öykücülüğünde takip ettiği adımları anlamamıza yardımcı olacaktır.

Tosun’un biyografisindeki dönemeçler, öykü dünyasının merkezini etkilemektedir. Bu dönüm noktaları “Ailesi-Çevresi-Doğumu”, “Okuma Evreninin Gelişmesi : İlkokul-Ortaokul-Lise”, “Yazarlığa İlk Adımlar: Üniversite Yılları”, “Yazmada Yeni Bir Yolculuk: Memuriyet Yılları”, “Yaşananların Bıraktığı İzler: 1980 Dönemi”, “Yazının Doğuşuna Etki Eden Ortamlar: Edebiyat Mahfilleri” gibi başlıklarla yoklamak hem yazarın hayatına hem de yazarın şiirine derin bir bakış açısıyla bakmaya imkân sağlayacaktır.

##### **1.1.1. Ailesi-Çevresi-Doğumu**

Necip Tosun, 10 Eylül 1960 tarihinde Kırıkkale’de altı çocuktan beşincisi olarak dünyaya gelmiştir. Babası Gazi Bey Kırıkkale’nin çalışma olanaklarında önemli bir yer tutan Makine Kimya’da işçidir. Vefakâr bir Anadolu kadını olan annesi Gülsüm Hanım ise ev hanımıdır.

---

<sup>1</sup> Çalışmamızın bu bölümündeki biyografik bilgiler, yazarın kendisiyle gerçekleştirdiğimiz söyleşiden derlenmiştir. Söyleşi metni için ekler bölümüne bkz.



O günün şartlarında yadırganmayacak bir durum olan okuma-yazma bilmeme durumu Tosun'un anne ve babası için de geçerlidir.<sup>2</sup>

Yazar, diğer kardeşlerinin evlenmiş olması ve küçük kardeş olmanın imkanlarından istifade eder. Annesi, babası ve kız kardeşiyle aile bağları kuvvetlidir. Ailesine duyduğu derin muhabbetten ötürü anne ve babasının ölümüyle epey sarsılır. Önce annesi vefat eden yazar, hem annesiyle hem de babasıyla ilgili öykü kaleme alır. Yazarı sarsan ölümler yalnızca annesi ve babasının ölümü değildir. Ablasının ölümü üzerine de öykü kaleme alır. Ablasının ölümü üzerine yazdığı öykü, Farsça'ya çevirilerek İran'da yayınlanan *Kırk Öykü Antoloji*'sinde yer alır.<sup>3</sup>

### 1.1.2. Okuma Evreninde Karanlıktan Aydınlığa Geçilen Yıllar: İlkokul-Ortaokul-Lise

İlkokul, ortaokul, liseyi Kırıkkale'de bitiren Necip Tosun için ilkokul yılları okuma ve yazma açısından sönük geçen yıllardır. İlkokul döneminde ulaşabildiği kitap, okulda okuyabildiği kadardır. Okuldaki imkânlar da kısıtlı olduğundan yazar ve arkadaşları için çok okunan yazar Kemalettin Tuğcu olmuştur. Necip Tosun, yoksul bir ailede yetiştiğinden sosyal ve kültürel aktiviteleri okulla sınırlı kalır.

Kırıkkale Karşıyaka Ortaokulu'nda okuyan Tosun için ortaokul yılları okuma aşamasında dönüm noktası olur. Ortaokul ikinci sınıftayken yazdığı kompozisyon kendini ve yazıyı keşfediş açısından yazar için önemli bir olaydır.<sup>4</sup> Yazının büyüğü dünyasıyla ilk kez o zaman

---

<sup>2</sup> Necip Tosun'la yaptığımız söyleşide evindeki kitaplarla ilgili şöyle bilgi verir: “Doğduğum evde Kur'an'ı Kerim'den başka hiç kitap yoktu. Anne ve babamın okuma yazma bilmemesi, maddi şartlar evde başka kitapların da bulunmasına imkân vermiyordu” (Ags.)

<sup>3</sup> Necip Tosun'la yaptığımız söyleşide yazdığı öykülerle ilgili şunları söyler: “Annemin de babamın da vefatı bende derin izler bıraktı. Annem önce vefat etti. *Küller ve Uçurumlar* kitabındaki “Süt Kokusu” öyküsünde annemin vefatını anlattım. “Yorgun Irmak” öyküsü de babamın öyküsüdür. “Yorgun Irmak” öyküsünü yazdığım da babam hayattaydı. Ben bu öyküyü yazdıktan kısa bir süre sonra yani geçen yıl vefat etti. Babam son dönemlerinde Alzheimer hastalığına yakalandı. Öyküde babamın hastalığı da olmak üzere, hiçbir ilave yapmadan birebir babamın öyküsünü anlattım. Babamın gerçekte öyle bir bahçede hayatı geçti. “Kırılmalar” öyküsü de ablamın rahatsızlığını anlattığım öyküdür. Öyküde ablamın nasıl vefat ettiğini anlattım.”(Ags.)

<sup>4</sup> Necip Tosun'la yaptığımız söyleşide derste yazdığı kompozisyonla ilgili olayı bize şöyle aktarır: “Yazmaya ilişkin bir yeteneğim olup olmadığını bilmiyordum o zamanlarda. Ortaokul ikinci sınıfta edebiyat öğretmenimiz bizden başımızdan geçen ilginç bir olayı kompozisyon olarak yazmamızı istedi. Ben de çocukluğumda yaşadığım ayağımın kırılması hadisesini yazdım ve çok iyi dramatize ederek aktardım. Uzun tuttuğum

tanıştır. Tosun'un yazdığı kompozisyonu başarılı bulan öğretmeni, onun okuma dünyasını zenginleştirmesi ve yeteneklerini keşfetmesi için Kırıkkale Halk Kütüphanesi'ne yönlendirir. Türk ve Dünya Edebiyatı klasikleri ile yazarın okuma serüveni başlar.<sup>5</sup>

Yazar lise döneminde, arkadaşlarıyla kıyaslandığında, yazarlar ve kitaplar hakkında daha geniş bir perspektife ulaşır. Lise ikinci sınıftayken edebiyat-kültür kolu başkanı olur. Edebiyat - kültür faaliyetleriyle ilgilenen arkadaşları olmadığından kendi gayretiyle edebiyat günleri ve geceleri düzenler, duvar gazetesi çıkartır. Lise ikinci sınıftayken Sezai Karakoç<sup>6</sup>, Necip Fazıl, Nuri Pakdil gibi farklı yazarları keşfeder.

Lisedeyken yoğun bir okuma çabasına giren Tosun'un zorlandığı iki nokta vardır. Bunlardan birincisi kitap okuyacak dış mekânların kısıtlı olması diğeri de edebiyatla ilgili hasbihal edebileceği arkadaş sayısının az olmasıdır.<sup>7</sup> Edebiyat öğretmenlerinden İlhami Çiçek ve

---

kompozisyonda duygularıma da detaylı yer verdim. İlk dramatik olarak yazdığım metin olmasından ve içinizde düşündüğünüz bir şeyi kâğıda aktarmaktan dolayı yazarken çok heyecanlandım. Büyük bir keyif alarak yazdığım kompozisyon üç sayfa tuttu. Bir hafta sonra öğretmenimiz yazdığım kompozisyonu ismimi söylemeden sınıfta okudu. Okuması bittikten sonra sınıfa beğenip beğenmediklerini sordu. Arkadaşlarım çok beğenmişti ancak ben kıpkırmızı olmuşum. Çünkü bu kompozisyonun öğretmenle aramızda kalan bir giz olduğunu düşünüyordum. Ruhumun herkesin önünde ortaya serildiğini hissettim. Yazmanın çok tehlikeli ve etkili bir şey olduğunu o gün fark ettim. Yazdığımız her şey bir başkasının kalbine değebiliyor. Yazmanın büyüğü beni o gün yakaladı. Öğretmenim beni o günden sonra Kırıkkale Halk Kütüphanesi'ne yönlendirdi. Her gün oradan bir kitap almamı ve okumamı istedi. Her hafta, her gün o kütüphaneye geliyor musun gelmiyor musun takip edeceğim, dedi." (Ags.)

<sup>5</sup> Necip Tosun'la yaptığımız söyleşide kütüphaneye ilgi yaşadığı durumu şöyle anlatır: " Evimizde kitap olmadığı için kütüphaneye birlikte okuma maceram başladı. Klasikler de dâhil olmak üzere ciddi bir okuma serüvenim oldu bu dönemde. Anlayabildiğim kitapları okuyordum, anlayamadıklarımı geri bırakıyordum. Yazma yeteneğimi keşfedip yavaş yavaş yazmaya da başladım." (Ags.)

<sup>6</sup> Necip Tosun'la yaptığımız söyleşide Sezai Karakoç'un kitaplarıyla nasıl tanıştığını şöyle aktarır: "Bir gün Kırıkkale'deki Gençlik Kitabevi'ne gittim. Dışarıdan baktım "Diriliş Nesli'nin Amentüsü" ve "İslâm Toplumunun Demokrasi Kültürü" diye bir kitap vardı. İçeriye girdim. Kitapçıya sordum. Sezai Karakoç'un kitaplarıydı ve adını daha önce hiç duymamıştım. Kitabevinin sahibi olan beyefendi şaşırıldı. Kaçınıcı sınıfta okuduğumu ve gerçekten Sezai Karakoç'un kitaplarını mı istediğimi sordu. Daha sonra bana Sezai Karakoç'un tüm kitaplarını getirdi. Masaya yığıldı. Ben de korktum. Çünkü bunların hepsini alamazdım. Öğrenciydim ve param yoktu. Ben iki tane kitap alacağım dedim. Kitapçı büyük bir samimiyetle "Sen lise 2'de okuyan bir öğrenci olarak gelip Sezai Karakoç'un kitaplarını istemişsin ve yazarı keşfetmişsin. Bu yüzden ben de sana bu kitapları hediye ediyorum. Farklı kitaplar istersen onları da veririm." dedi. Hayatımın dönüm noktası bu kitaplardı."(Ags.)

<sup>7</sup> Necip Tosun'la yaptığımız söyleşide kitap okumak için mekân bulamama sıkıntısını şöyle aktarır: "Maalesef ki o dönemde Kırıkkale'de bu kitapları okuyabileceğim bir yer yoktu. Kitapları nerede okuyacağımı bilemezdim. Yoksul bir aile olduğumuz için de o dönemde kitaba para vermek büyük bir lüks sayılırdı. Ben de annem ve babama kitapları göstermeden eve getiriyordum. Aldığım kitapları önce evin arka penceresinden içeriye atıp ön kapıdan eve giriyordum. Ailemden gizleyerek hep kitap okudum. Lise son sınıfa kadar ailemin bu kitaplardan haberi olmadı. Gördüklerindeyse bu kitapları gizleyerek bu kadar çok biriktirdiğime

Cahil Yeşilyurt, edebiyat hususunda sohbet ettiği nadir isimlerdendir. Bu iki isim Tosun'un lise yıllarında edebiyat dünyasını zenginleştirmede önemli rol oynamıştır.

### 1.1.3. Yazarlığa İlk Adımlar: Üniversite Yılları

Necip Tosun'un hayatında Kırıkkale'den sonra iz bırakan bir diğer mekân Ankara olur. Gazi Üniversitesi İşletme Bölümü'nü kazanır. Kırıkkaleli arkadaşlarıyla ev tutar. Edebiyat ortamlarının yoğun olduğu başkentten imkânlarından istifade eder. Okulun birinci haftası *Mavera* dergisine gider. Orada derginin başyazarlarından Cahit Zarifoğlu ile tanışır.<sup>8</sup> Dergiye sık sık gidip gelmeye başlayan Tosun, Cahit Zarifoğlu'nun yanı sıra Rasim Özdenören, Akif İnan, Erdem Beyazıt, Alaattin Özdenören gibi yazarlarla tanışır; onların edebiyat sohbetlerine katılır. Cahit Zarifoğlu'yla tanıştığı dönemde günlük tutmaya karar verir. *Mavera*'da yapılan edebiyat sohbetlerini de günlüklerinde detaylı olarak yazar. Yazdığı günlükler yazarın öyküye geçişinde köprü görevi görür. Yazdıklarını ilk defa Rasim Özdenören'e okutur.<sup>9</sup>

---

şaşırmışlardı. Bazen kahvehanelere giderdim. Ancak kahvede kitap okumak çevredekiler tarafından pek hoş karşılanmazdı.”(Ags.)

<sup>8</sup> Necip Tosun ile yaptığımız söyleşide yazar, Cahit Zarifoğlu'yla nasıl tanıştığını şöyle aktarır: “Okulun birinci haftasında *Mavera* 'ya gittim. Kapıyı açan kişiye ben bu dergiyi okuyorum ve tanışmaya geldim, dedim. Hem büyük bir cesaret gösterdiğimden hem de heyecandan titriyordum. Karşıma oturan kişi adımı sordu, söyledi. Kendisi adının Cahit Zarifoğlu olduğunu söyledi. Derginin baş yazarlarından biriydi. Yazar olarak ilk tanıştığım kişi Cahit Zarifoğlu'ydu. Benden sürekli olarak *Mavera* dergisine gidip gelmemi ve arkadaş olmamızı istedi. Dergiye gidip geldikçe yeni yazarlarla tanıştım. Dergiye sürekli olarak farklı farklı yazarlar gidip geliyordu. Rasim Özdenören, Akif İnan, Erdem Beyazıt, Alaattin Özdenören yani Yedi Güzel Adam'ın tamamını orada tanıdım.” (Ags.)

<sup>9</sup> Necip Tosun'la yaptığımız söyleşide Rasim Özdenören'in kendisinin yazdıklarını okuma anısını şöyle anlatır: “İlk yazı hayatıma günlük yazarak başladım. Öyle bir an geldi ki bu günlükler öykü haline geldi. Her gün duygularımı yazıyordum günlüklerime. On gün üst üste öyküye benzer şeyler yazdım günlüğüme. Günlüklerden öyküye geçtim. Sonra yazdıklarımı Rasim Özdenören'e götürdüm. Öykülerimi götürdüğümde daha hiçbir öyküm yayımlanmamıştı. Rasim Özdenören de o zamanlar Devlet Planlama da çalışıyordu. Götürdüğüm yazıların öykü olup olmadığını da bilmiyordum. Üç tane öyküyü yanımda okudu. 19-20 yaşlarında bir delikanlıyım, Rasim Özdenören gibi biri öykülerimi yanımda okuyor, bu çok heyecan vericiydi benim için. Rasim Özdenören okumasını bitirdikten sonra “Necip, intihar etmeyi düşünüyor musun?” diye sordu. *Küller ve Uçurumlar* kitabındaki öykülerden okuttuklarım. Ben de “Yok abi, ben neden intihar edeyim?” dedim. “Sen kaç yaşındasın?” dedi. “20 yaşındayım.” dedim. Sen bu intihar öykülerini bırak, aşk öyküleri yaz, dedi. Bu yaşta insanlar âşık olurlar bu tür duyguları yaz, dedi. Sonra espri yaptığını anladım. Dramatik şeyleri yazmayı sevdiğimi anladı. Beraber Zafer Çarşısı'na gittik. İntiharla ilgili bir kitap hediye etti.”(Ags.)

Tosun sadece *Mavera* dergisini değil *Edebiyat Dergisi*'ni de ziyaret eder. *Edebiyat Dergisi* 'nde de Nuri Pakdil'le tanışır.

#### **1.1.4. Yazmada Yeni Bir Yolculuk: Memuriyet Yılları**

Tosun, Ankara'da çalışma hayatına başlar. Devlet Su İşleri'nde göreve başlar. Bu esnada hem Cahit Zarifoğlu'nun bulunduğu TRT'ye hem de Sayıştay'a başvurur. TRT'de sınava gireceği gün Cahit Zarifoğlu'nun vefat haberini alır. O günün akşamı arkadaşlarıyla sohbet ederken Cahit Zarifoğlu'yla ilgili tam sayfa yazı yazmaya karar verirler. Sabaha kadar yazıyı çıkarmak için uğraşırlar.

Tosun, TRT'nin sınavını kazanamasa da Sayıştay'da müfettiş olarak göreve başlamıştır. Halen müfettişlik görevini devam ettiren Tosun edebiyat faaliyetlerini de yürütmektedir.

#### **1.1.5. Yaşananların Bıraktığı İzler: 80 Dönemi**

1980 yılına darbe vuran 12 Eylül tarihi ülke için büyük bir kaosun başlangıcıdır. Faili meçhul cinayetler, ölümler, idam cezaları, yargılamalar, tutuklamalar (TBMM, Akt: DüNDAR, 2016: 127) bu dönemde yaşanan olaylardır. Necip Tosun 12 Eylül olaylarına şahit olan yazarlardandır. Tosun'a yakın kişilerden de intihar edenler olur. Tosun, arkadaşlarının intiharlarına kayıtsız kalamaz. Yazdığı öykülerde sık sık intihar izleğine yer vererek hem dönemin buhranlı ruhunu yansıtır hem de arkadaşlarının intiharlarıyla yüzleşir. *Küller ve Uçurumlar* 12 Eylül sonrasında yaşanan buhranlı dönemin öyküleri olarak oluşur. Özellikle 12 Eylül döneminin yansıması olan "Bahçeler ve Duvarlar" öyküsünde Necip Tosun'un başından geçen olaylar okura sunulur. Yazarı 12 Eylül döneminde etkileyen yalnızca intiharlar değildir. Necip Tosun'un annesi, oğlunu 12 Eylül olaylarından korumak için

kitaplarını yakması yazarı çok etkiler.<sup>10</sup> 1980 Darbesi'nde yaşanan olaylardan dolayı Necip Fazıl'ı görme şansını kaybetmesi de Tosun'u üzen başka bir durumdur.<sup>11</sup>

### 1.1.6. Yazının Doğuşuna Etki Eden Ortamlar: Edebiyat Mahfilleri

Necip Tosun'un yazı hayatına katkısı olan, kendisini geliştirmesini sağlayan ortam edebiyat mahfilleridir. Tosun, yazma işinde bireysel olarak değil kolektif olarak ilerlemiştir. Yazarın döneminde önemli edebiyat mahfilleri dergilerdir.

Tosun'un ilk dâhil olduğu edebiyat ortamı *Mavera* dergisidir. Yazar, "Yedi Güzel Adam" olarak bilinen sanatkârların çoğuyla burada tanışır. Ardından Nuri Pakdil'in başında olduğu *Edebiyat Ortamı* dergisinde de yer alır. Daha sonra Tosun, *Kayıtlar* ve *Hece* dergisindeki arkadaşlarıyla edebiyat topluluğu oluşturur. Bu dergilerdeki arkadaşlarıyla düzenli olarak görüşürler.<sup>12</sup> Ramazan Dikmen, Ömer Lekesiz, Cemal Şakar, Hüseyin Atlansoy, Cafer Turaç, Mustafa Kutlu sık görüştüğü edebiyatçı arkadaşlarıdır. Özellikle Cemal Şakar

---

<sup>10</sup> Necip Tosun'la yaptığımız söyleşide annesinin kitaplarını yakmasıyla ilgili bilgileri şöyle aktarır: "12 Eylül olayları yaşandığında ben üniversite birinci sınıftaydım. 12 Eylül'den bir hafta sonra Ankara'dan Kırıkkale'ye geldim. Annemin benim başıma bir şeyler gelecek korkusuyla 13 Eylül'de bahçedeki tandırda bütün kitaplarımı yaktığını öğrendim. O dönemde kitapların taşıdığı bilgilerden dolayı kitaplar zararlı şeyler olarak görülüyordu. 12 Eylül olaylarında insanların evleri basılıyor, kitapları alınıp insanlar tutuklanıyorlardı. Benim o dönemde Cahit Zarifoğlu, Rasim Özdenören imzalı kitaplarımın hepsi yandı. Bunu öğrendiğimde bir hafta kendime gelemedim. Kitaplarımın yanıp kül olmasıyla hafızam gitmiş gibi hissettim. Kitaplar üzerine çok yazan, notlar alan biriydim. Kitapları yanan sadece ben değildim. O hafta Ankara'nın havası griymiş çünkü herkes kitap yakmış. O zamandan bana kalan günlüklerim oldu." (Ags.)

<sup>11</sup> Necip Tosun'la yaptığımız söyleşide Necip Fazıl'la bir türlü yollarının kesişmemesini şöyle anlatır: "Daha önce Kırıkkale'ye Necip Fazıl gelmişti. Ancak ben kendisini görememiştim. 12 Eylül'de Necip Fazıl'ı görmek için tekrar yanına gitmek istedim. Bu seferde darbe olduğundan bizi geri gönderdiler. 12 Eylül'ün bende meydana getirdiği kötü izlerden biri de Necip Fazıl'la görüşmemiş olmaktır. Necip Fazıl'ı görememek kaçırdığım fırsatlardan biridir." (Ags.)

<sup>12</sup> Necip Tosun'la yaptığımız söyleşide sürekli görüştüğü arkadaşlarıyla ilgili şu bilgileri aktarır: "Bundan 15 yıl önce Papağan Cafe diye bir yer vardı ve arkadaş grubumuzla on yıl boyunca her perşembe burada buluştuk. Okuduğumuz kitapları, dergileri getirip orada bunlar üzerine fikir telakkisinde bulunduk. On beş yıl sonra hepimizin on beşer tane kitabı oldu. Buradan iki kişi ayrı dergiler çıkardı. Hayriye Ünal şu an *Hece* dergisini, Mustafa Aydoğan *Edebiyat Ortamı* dergisini çıkarıyor. İlk dönemlerde kafeler, dergiler, kıraathaneler çok önemli. Yazarlığımda içine dâhil olduğum edebiyat mahfillerinin bana çok faydası oldu. İnsani ilişkiler edebiyatı çok besleyen bir şey." (Ags.)

üniversite birinci sınıftayken tanıştığı ve arkadaşlıkları hâlâ devam eden günümüz öykücülerindendir.<sup>13</sup>



---

<sup>13</sup> Necip Tosun'la yaptığımız söyleşide kendisinin Cemal Şakar'la tanışmasını ve Cemal Şakar'ı Cahit Zarifoğlu'yla tanıştırmasını şöyle aktarır: “Cemal Şakar da şu an Türk Edebiyatı'nın önemli isimlerinden biri. Benim en yakın arkadaşlarımdan bir tanesi. Onunla üniversite birinci sınıftayken tanıştık. Cemal ile karşılaşma anımızı da anlatmak isterim. Cemal benim edebiyatla ilgilendiğimi bildiği için bir gün yanıma geldi ve bana edebiyatla ilgilendiğini, edebiyatçı olmak istediğini söyledi. Beni edebiyatçılarla tanıştırır mısın, dedi. Biz Cemal'le karşılaştığımız gün Maver'a gittik. Onu Cahit Zarifoğlu ile tanıştırdım. İki saat boyunca durmaksızın edebiyatın önemli isimlerini anlattı. Rilke'den Dostoyevski'ye, dünya edebiyatından bizim edebiyatımıza kadar her şeyden bahsetti ve sanki Cemal'in edebiyatçı olmak istediğini anlamışçasına konuştu. Ben Cahit Abiyle ilk defa karşılaşmışım gibi hissettim. Çok güzel bir sohbet oldu. O zamandan bu zamana hâlâ da dostluğumuz sürmektedir.

## 1.2. NECİP TOSUN'UN EDEBÎ KİŞİLİĞİ

Necip Tosun, öykü yazmanın yanında yazdığı türle ilgili fikir öne süren, kendi öyküsünün sınırlarını tanımlayan yazarlarımızdandır. Öyküyü hayatının merkezine alan yazar, varlık algısını sorgulayışında, yüzleşmelerinde ulaştığı hususları öykülerine yansıtmaktadır. Çevresinde olup bitenlere karşı da duyarsız kalmayan yazar, 'iç'e bakışa yönelir. Dış dünyada gözlemediği olayları zihninde olgunlaştırarak öykülerinde yer vermesi yazar hassasiyeti olarak değerlendirilebilir.

Edebî kişiliğinde yer verdiğimiz alt başlıklar aynı zamanda Tosun'un insan ve varlık karşısında durduğu yeri göstermesi bakımından okuru aydınlatmaktadır. Öykü poetikasının oluşumundan ve poetikasını besleyen kaynaklardan bahsetmeden önce öykülerinin omurgası olan mekân ve insan unsurlarını nasıl oluşturduğuna işaret etmek gerekmektedir.

### 1.2.1. Öyküleri Oluşturma Çerçevesi: Mekânlar

Necip Tosun, öykülerinin olay örgüsünü meydana getirirken mekân ve mekâna ait unsurlara çok önem verir. Öykülerinde taşraya ve şehre ait unsurları okura sunar. Çerçeve unsuru gören mekân, insanın içine yerleştirildiği yaşama alanıdır. Kırıkkale, Ankara, İstanbul başta olmak üzere Türkiye'nin pek çok şehri ve kasabası Tosun'un öykülerinde kendisine yer bulur. Yazar, Kırıkkale doğumlu olduğu için ilk öykülerinde bu şehrin dokusuna ve yaşadığı evin atmosferine yer verir. Tosun, öykülerinde Kırıkkale'den kısıtlı imkânları olan, iç karartıcı bir mekân olarak bahseder.<sup>14</sup> İstanbul'un mekân olarak kullanıldığı öykülerde ise yüklediği anlam biraz daha değişir. Öykülerdeki kahramanlar için İstanbul geçmişte mutlu olduğu ancak bugün sadece o güzel hatıraların yaşandığı bir şehirdir. Yazar, öykülerinde İstanbul'dan bahsederken İstiklâl Caddesi, Pera gibi eski yerleşim mekânlarına yer verir. Beyoğlu semtine tüm detaylarıyla ve tarihî dokusuyla yer vermesinde yazarın İstanbul'da beş

---

<sup>14</sup> Necip Tosun'la yaptığımız söyleşide Kırıkkale'nin kendisinde ve öykülerinde yarattığı atmosferle ilgili şu bilgileri aktarır: İlk öykülerimde Kırıkkale'deki evimiz çok fonksiyoneldir, orayı sık kullandım. Mesela öykümde kullandığım Simitçi Hasan da bizim kapı komşumuzdur. Taşranın boğucu havasından bahsetmem de Kırıkkale'den geliyor. Kırıkkale benim öykülerimde olumsuz bir havayı yansıtır.”(Ags.)

yıl yaşamış olması etkilidir. Mekânı Ankara olarak seçtiği öykülerinde şahıs kadrosu belirgindir. Bu öykülerinde bir davanın peşinden giden ve bütün hayatını bu fikre adayan kahramanlar vardır. Dava adamlarının durakları genellikle Ankara ve Kırıkkale'dir.<sup>15</sup> Öykülerinde ismini vermeden, Türkiye'nin diğer şehirleriyle de mekân çerçevesini çizer. Farklı şehirleri kullanmasının sebebi müfettişlik görevinden dolayı pek çok şehre gitmesidir. Orada tanıştığı kişileri, dinlediği yaşamışlıkları karakter boyutuna taşımıştır.<sup>16</sup>

### 1.2.2. Farklı Perspektifler: Öykü ve Toplum

Necip Tosun'un her yaştan ve meslekten kişilere öykülerinde yer verdiğini görürüz. Yazar, kahramanlarının hayatlarındaki varoluşsal derinlikleri okura sunar. Yazarın bazı öyküleri yaşamışlıklardan alınırken bazıları da tamamen hayal ürünüdür. Tosun, kahramanlarını anlatırken öykü ve toplum ilişkisini de ortaya koyar. Öykülerinde sıradan olayların sıradan kişilerini değil kendisinin dikkatini çeken önemli gördüğü kişileri öykülerinin kahramanı yapar.<sup>17</sup> Toplumdaki mutlu kişilerin hayat tablosundan ziyade acıyı, yalnızlığı, hüznü yaşayan kahramanlar yer alır. Bunun sebeplerinden biri de Tosun'un müfettişlik görevinde farklı insanları tanımış olmasıdır.

---

<sup>15</sup> Necip Tosun'la yaptığımız söyleşide mekân olarak Ankara'ya yer vermesini şöyle aktarmaktadır: "Öykülerimde yer verdiğim bir davası uğruna mücadele etmiş, ömrünü davasına adanmış kahramanların mekânı genellikle Ankara ve Kırıkkale'dir." (Ags.)

<sup>16</sup> Necip Tosun'la yaptığımız söyleşide müfettişlik mesleğinin mekânları çizmesindeki tesiriyle ilgili şu bilgileri aktarır: "Müfettiş olduğum için çok şehir gezdim. Mesela "Dağların Çağırısı" öykümde, Artvin'de beş aylığına gittiğim teftişte karşılaştığım veznedarın hayatını anlattım. O öyküdeki veznedarın hikâyesi de gerçek yaşamdan alınmadır."(Ags.)

<sup>17</sup> Necip Tosun'la yaptığımız söyleşide öykülerinde yer verdiği kahramanları nasıl seçtiğini şöyle aktarır: "Tanıdığım insanlara yer veriyorsam bu durum onların öyküye değer bir insan olup olmamasıyla ilgili. Eğer bu kişilerin öyküye değen bir yanı varsa öyküleştirilmekten kaçamıyorum ve öykülerimdeki kişilerden biri oluyor. Bu insanları yazmamda müfettişliğin büyük bir etkisi var. Çok yer geziyorum, çok insan tanıyorum. Bu insanların pek çok özellikleri var. Bu özellikler, bu olaylar bir süre sonra insanı içine çekiyor ve hikâyeleştirmeye başlıyorsunuz. Sıradan bir olay yazılmaya değmiyor. Beni yakalayan ve benim sevebileceğim hikâyeleri yazıyorum. Bu yüzden dünyasına girebileceğim karakterleri yazdım."



### 1.2.3. Düşünce ve Duygu Dünyasını Besleyenler: Doğu ve Batı Edebiyatı

Necip Tosun, öykü dünyasını zengin bir okuma birikimiyle oluşturur. Türk, Arap ve İran edebiyatlarını kapsayan ve İslâmî edebiyat adıyla anılan (Levend, 2014: 48) ‘Doğu Edebiyatı’ sanatçıları ile Avrupa edebiyatı olarak adlandırılan (Levend, 2014: 48) ‘Batı Edebiyatı’ sanatçılarından farklı açılardan etkilenir. Doğu Edebiyatı’nın klâsikleri de diyebileceğimiz *Seyahatnâme*, *Bostan*, *Gülüstan*, *Cenknâmeler*, *Menkıbeler*, *Battalnameler*, *Mesnevi* gibi eserler Tosun’un öykü dünyasını duygu boyutuyla etkiler. Tosun’a göre Doğu, hakikatini hikâyeye anlatan bir medeniyettir.

Tosun’un yazarlığının ilk dönemlerinde Batı Edebiyatı’ndan en çok etkilendiği isim Virginia Woolf olur. Ardından onu Katherina Mansfield, Proust, Borges gibi yazarlar etkilemiştir. Batı Edebiyatı Tosun’u duygu yönüyle değil düşünce yönüyle etkiler. Batı’nın Doğu Edebiyatı’ndan farkı Doğu’nun da kullandığı malzemeyi kavramsal çerçeveye oturtmasıdır. İroni, fantastik, bilinç akışı gibi teknikler Doğu’da kullanılmasına rağmen bu kavramlar adlandırılmaya gidilmemiştir. Bu yüzden Tosun, duyguyu Doğu’dan, tekniği Batı’dan alır. İki edebiyatı da karşılaştırarak tespit ettiği ölçütleri zamanın da dilini yakalayarak harmanlar ve günümüz modern insanının okuma dünyasını bu şekilde yakalar.

### 1.2.4. Araştırma-İnceleme Eserlerinin Tosun’un Öykülerine Etkisi

Necip Tosun, edebiyatımızda öykü üzerine yoğunlaşan bir yazar olmasının yanında ele aldığı türün özelliklerini tefekkür dünyasında sindirmiş bir yazar olarak karşımıza çıkar. Öyküye dair farkındalığı kazanmasında öykü üzerine yazdığı araştırma-inceleme eserlerinin büyük bir etkisi vardır. Yazar, yaptığı işi anlamak ve öykü poetikası oluşturmak için araştırma-inceleme eserlerini kaleme alır.<sup>18</sup> Tosun, araştırma-inceleme eserlerinde öyküye ait tespit

---

<sup>18</sup> Necip Tosun’la yaptığımız söyleşide araştırma-inceleme eserleri kaleme alma sebeplerini şöyle aktarmaktadır: “*Küller ve Uçurumlar* ile *Otuzüçüncü Peron* öykü kitaplarımı yazdığım Türkiye’de öykü üzerine kuramsal, araştırma, inceleme kitaplarının çok az olduğunu gördüm. Ben hem yaptığım işi anlamak hem de bir öykü poetikası oluşturmak istedim. Araştırma, inceleme yazılarımı hazırlarken çok planlı ve sistematik yaptım. Rastgele ve dağınık bir çalışma planım olmadı.” (Ags.)

ettiği eksiklikleri tamamlamaya çalışır. Bu yazılarıyla hem öykü türüne hizmet eder hem de öykünün imkânlarını genişletir. Öykünün nasıl yazıldığını, hangi aşamalardan geçtiğini, iyi kötü öykünün özelliklerini kendi yazdığı araştırma-inceleme eserleriyle öğrenir. Büyük yazarların hem ürün verip hem de ele aldığı türe hizmet etmeleri Tosun'un araştırma-inceleme kitapları yazma fikrine öncülük ettiğini söyleyebiliriz.

### 1.2.5. Batı'nın Öyküsü, Doğu'nun Hikâyesi

Necip Tosun'un araştırma-inceleme yazılarına baktığımızda öykü ve hikâye kavramlarını farklı anlamlandırdığını görürüz. *Modern Öykü Kuramı* ve *Doğu'nun Hikâye Kuramı* kitaplarının başlıkları Tosun'un bu kavramlara bakışıyla ilgili ip uçları vermektedir. Yazar öyküyü, yazılan bir şey olarak tanımlarken; hikayeyi, anlatılan bir şey olarak tanımlar.<sup>19</sup> Öyküyü, postmodern tekniklerin kullanıldığı son yüzyılın türü olarak görür. Hikâye ise yazıya geçirilmemiş halk arasında dilden dile dolaşan sözlü anlatıma dayanır. Tosun'a göre, Doğu'nun anlatma geleneği hikâyeyken, Batı'nın anlatma geleneği öyküdür.

### 1.2.6. Yayın Hayatı

Necip Tosun gençlik yıllarından itibaren varoluşsal kaygılara kayıtsız kalmayarak öykü ve öykü kuramı üzerine yazılar yazar. Yazdığı yazıların ilk etapta dergilerde yayımlanmasına önem veren yazar, ilk yazısını *Aylık* dergide yayımlar. Zamanla *Mavera*, *Dergâh*, *Kayıtlar*, *Hece*, *Hece Öykü*, *Post Öykü* gibi dergilerde de yazılarının yayımlandığı görülür. Tosun dergilerde yalnızca yazılarını yayımlamakla kalmaz, bazı dergilerin de çıkarılmasında aktif olarak yer alır. *Kayıtlar* dergisi yazarın arkadaşlarıyla birlikte çıkardığı bir dergidir. Derginin

---

“Araştırma-inceleme eserlerinin öyküme çok büyük bir desteği ve avantajı olduğunu düşünüyorum. Bu kitaplarla da bir taraftan çok sevdiğim ve yazdığım türe hizmet etmek istedim. Büyük yazarların da hem ürün verip hem de ürün verdikleri türe hizmet etmeleri kuram yazmamda örnek oldu.” (Ags.)

<sup>19</sup> Necip Tosun'la yaptığımız söyleşide hikâye ve öykünün ayrımını son yüzyıldan verdiği örnekle şu şekilde anlatır: “Mesela Ahmet Mithat'tan önceki anlatılanlar benim fikrime göre hikâyeydi. Ömer Seyfettin'le, Halit Ziya'yla birlikte anlatma geleneği yazmaya evrildi. Yazılan bir şey haline geldi. Hikâye anlatılan bir şey, öykü ise yazılan bir şey. Topluluk içerisinde pek çok öyküyü okusanız kimse bir şey anlamaz çünkü yazılmak için yazılmıştır. Hikâyenin ise lafzi bir pozisyonu vardır.” (Ags.)

yayın hayatı kırk beşinci sayıyla sona erer. Tosun'un çıkarılmasına katkıda bulunduğu dergilerden bir diğeri de *Hece* dergisidir. Bu dergi ise günümüzde hâlâ yayın hayatına devam etmektedir.



### 1.3. NECİP TOSUN'UN ESERLERİ

Necip Tosun öykülerinin yanı sıra araştırma-inceleme yazıları da kaleme alır. Bu yüzden Tosun'un kitaplarını hikâye, kuram, deneme kitapları olmak üzere üç kategoride incelemek mümkündür.

#### 1.3.1. Hikâye Kitapları

##### 1.3.1.1. Küller ve Uçurumlar

*Küller ve Uçurumlar*, Necip Tosun'un ilk yazdığı öykü kitabıdır. “Kuyu”, “Hüzzam”, “Trenler ve Odalar”, “İbrahim”, “İnfıtar”, “İnci”, “İnşirah”, “Gün Devrildi Cadde-i Kebir’de”, “Küller”, “Uçurumlar”, “Kamera”, “Hiç”, “Gece, Anne ve Çocuklar”, “Resimler” olmak üzere on dört öyküden meydana gelir. *Küller ve Uçurumlar* adlı kitaptaki öykülerinde Tosun, farklı izleklere yer verse de intihar izleğini yoğun olarak işler. Yazarın bu izleğe yoğun olarak yer vermesinin nedeni 1980 dönemi olaylarına şahit olmasıdır. Bu dönemde yaşanan acı olayları öykülerine yansıtır. Şiirsel bir dille yazdığı öykülerinde metaforları sıklıkla kullanır. Aynalar, pencereler, sesler, inci, kuyu, vs. sözcükleriyle yaptığı metaforlarla kahramanını büyülü bir gerçekliğin içerisine koyar. Öykülerin başlıkları da içeriğinde kullandığı metaforları yansıtır. Modern dünyadan postmodern dünyaya geçen insanın değişim sürecinde yaşadığı yenilmişliği ve hayal kırıklıklarını anlatır. Bunaltılarıyla baş başa kalan kahramanlar buldukları girdaptan çıkmakta zorlanırlar. Bazıları buldukları durumdan kurtuluşu intiharda bulur.

##### 1.3.1.2. Otuzüçüncü Peron

*Otuzüçüncü Peron* adlı öykü kitabı yazarın ikinci öykü kitabıdır. “Aynalar ve Sırlar”, “Mektup”, “Geçit”, “Otuzüçüncü Peron”, “Ricat”, “Sis Çanları”, “Karşılaşmalar”, “Yağmur”, “Park Otel”, “Yansıma”, “Uğultu”, “Bakışlar”, “Kırılmalar” olmak üzere on üç öyküden oluşur. Yazar, ilk öykü kitabındaki karamsar havayı bu kitabında biraz daha dağıtır.

Başkaldırı ve umut izleklerinin az da olsa işlendiği görülür. Diğer işlediği izlekler yalnızlık, hüznün, acı, kaçış, ölümdür. Yazarın bu kitabında ayna ve rüya metaforları ile büyülü gerçekçilik yoğun olarak kullanılır. Eser akıcı bir dile sahiptir. *Otuzüçüncü Peron* öykü kitabıyla 2005 yılında Türkiye Yazarlar Birliği tarafından ‘hikâye’ ödülüne layık görülür. (Tosun, 2017b: 4)

### **1.3.1.3. Ansızın Hayat**

*Ansızın Hayat* adlı öykü kitabı Necip Tosun’un üçüncü öykü kitabıdır. “Sözcükler”, “Taşra Fragmanları”, “Telefon”, “Genç Ölmek”, “Mürekkep Lekesi”, “Hikâyenin Çağrısı”, “Sessiz Konuşmalar”, “Süt Kokusu”, “Karanlıkta Bir Nokta”, “Bugün Geçti mi?”, “Bekleyiş Fragmanları”, “Bahçeler ve Duvarlar”, “Sesler ve Öteki Sesler” olmak üzere on üç öyküden oluşur. *Ansızın Hayat*’taki öykü uzunlukları ilk kitabındaki öykülere göre fazladır. Tosun bu kitabında büyülü gerçekçilik gibi postmodern teknikleri kullandığı görülür. Kitapta şiirsel yapının görülme nedeni leitmotiv tekniğinin kullanılmış olmasıdır. Kitapta travmatik olaylarla insanların pişmanlıklarını, çaresizliklerini, hayallerinin yitip gitmesini, karamsarlıklarını okura sunar. Hikâyelerde yaşananlar modern insanın arafta kalmasının sancılarıdır. Tosun bu kitabında taşra insanın yaşamını anlatır. Eserde, şehirli insanların yaşadığı bunaltıların taşra insanının yaşadığı bunaltılardan farklı olduğu okura verilir. Davası uğruna mücadele etmiş kimi zamanda ömrünü buna adanmış kahramanlarla okur sık karşılaşır. *Ansızın Hayat* kitabı 2014 yılında ‘Ömer Seyfettin Öykü Ödülü’ne layık görülür. (Tosun, 2016: 1)

### **1.3.1.4. Emanet Hikâyeler**

*Emanet Hikâyeler*, Necip Tosun’un sonuncu öykü kitabıdır. “Dağların Çağrısı”, “Yorgun Irmak”, “Boşluğun Sesi”, “Körebe”, “Hayata Düşmek”, “İki Damla”, “Teneffüs”, “Sür Nefesi”, “Şehrin Sesleri”, “Küçük Berivan”, “Cem Zehiri”, “Bahar ve Kelebekler”, “Bir Hikâye Kalır Geriye Her Şeyden” olmak üzere on üç öyküden oluşur. Yazar, bu eserdeki bütün öykülerinde metinerarasılık yöntemini kullanır. Planlı bir şekilde ele alındığı anlaşılan

öyküler “birbirini destekleyen, birbirini tamamlayan, tıpkı çerçeve hikâye anlayışında olduğu gibi sonuçta bütünlüğe ulaşan bir öyküler toplama”dır. (Tosun, 2018: 68) Yazar bu eserinde kurmaca dünyaya ait farklı kahraman ve temalara değinerek okuyucunun “nihayet kendimize varma” (Tosun, Edebiyat ve Hayat, 2017: 59) noktasına ulaşır. Tosun, *Emanet Hikâyeler*’de Ahmet Hamdi Tanpınar, Mustafa Kutlu, Oğuz Atay, Adalet Ağaoğlu, Hulki Aktunç, Orhan Kemal, Bilge Karasu, Rasim Özdenören, Sait Faik Abasıyanık, Ferit Edgü, Kemal Tahir, Ömer Seyfettin ve Selim İleri’nin öykülerinde sık kullandığı kişi ve temalara yer verir.

### **1.3.2. Araştırma- İnceleme Eserleri**

#### **1.3.2.1. Modern Öykü Kuramı**

*Modern Öykü Kuramı*; dünya edebiyatından başlamak üzere öykünün gelişimini, nasıl bir seyir izlediğini, öyküye etki eden unsurları vererek aynı şekilde Türk edebiyatında da nasıl bir tarihsel serüven sürdüğüyle başlar. Bir öykünün açıklanması, poetik alt yapısının ortaya konulabilmesi için içerisindeki kavramların, estetik yapısının tespit edilmesi gerekir. Tosun da biçim ve içerik açısından öyküyü çözümlenmeye yarayacak kavramları anlatır. Bu eserinde, öykünün yapısal olarak diğer türlerden farklılarını ortaya koyar. *Modern Öykü Kuramı*’nda kavramları açıklamak için öykü örnekleri vardır. Tosun, öncü öykücü isimlerinden de örnekler vermiştir. Bu isimlerle bahsettiği mevzuya açıklık getirir. Hikâyenin poetikası üzerine okuru düşündürür. *Modern Öykü Kuramı* kitabı 2011 yılında edebî eleştiri ödülüne lâyık görülmüştür. (Tosun, 2017c: 3)

#### **1.3.2.2. Öykümüzün Kırk Kapısı**

Öykü dünyasını anlayabilmek için tür olarak tarihsel serüvenini de bilmek gerekir. *Öykümüzün Kırk Kapısı* adlı kitabıyla öykü türünün edebiyatımızdaki zenginliğini görmek mümkündür. Necip Tosun bu eserinde, Halit Ziya Uşaklıgil’den Hulki Aktunç’a kadar kırk öykücümüze yer verir. Bu kırk yazar üzerinden öykü tarihimizdeki kırılmaların, parlak zamanların, dingin dönemlerin sınırlarını çizerek; öykücülüğümüzün gelişim evrelerini,

yönelim ve açılımlarını verir. Eserde yer alan kırk öykücü, öykü tarihimizin önemli duraklarıdır. Bu kırk öykücünün dil ve üslupları, öyküye yönelimleri, izlek ve biçimsel anlayışları açısından meydana getirdikleri zenginlik, çeşitlilik yakalanır. Kırk öykücünün birbirinden farklı ve ortak yanları, öykü kavramını tanımlamaları, tüm öykü kitaplarının özellikleri yer alır. Yazarların öykülerinden alınan örneklerle bu öyküler, yapı ve içerik bakımından incelenir. Böylece öykü tarihimizin sorunlarına, değişimlerine, yeniliklerine kadar her şey genel bir perspektif yakalanarak okura sunulur.

### **1.3.2.3. Türk Öykücülüğünde Rasim Özdenören**

*Türk Öykücülüğünde Rasim Özdenören* adlı eser otuz iki başlık altında sunulmuştur. Yazarın hayatı, yazın dünyası, etkilendiği kişi ve çevreleri anlatan başlıklar vardır. Necip Tosun, bazı başlıkları incelerken konuyla ilgili genel bir anlatımdan sonra o konunun Rasim Özdenören'in eserlerinde nasıl işlendiğini anlatır. Kimi zamanda o başlığa ait genel konularla ilgili detaylı açıklamalarda bulunur. Örneğin, Rasim Özdenören'de anlatım biçimlerini anlatırken fotoğraf anlatım tekniğinin nasıl bir teknik olduğuna dair genel bilgi verir.

“1950 kuşağının ortaya koyduğu, çevreyle bağları kopuk, çıkışsız bireylerin bunalımlarını anlatan ve varoluşçuluktan beslenen öykü anlayışı Özdenören'i etkilemiştir.” (Tosun, 2017: 15). Necip Tosun, varoluşçuluk akımıyla ilgili genel bir değerlendirme yaptıktan sonra Özdenören'in eserlerindeki temaları inceler. Rasim Özdenören'in on bir öykü kitabını sırasına bağlı kalarak verir. Rasim Özdenören ile ilgili diğer yazarların görüşlerini aktarır. Tosun, yaptığı tespitleri öykülerden kesitler vererek destekleme ve açıklama yoluna gider.

### **1.3.2.4. Mesut Uçakan'la Sinema Söyleşileri**

Necip Tosun, çıkardığı bu eserle edebiyatın dışındaki sanatsal alanlarla ilgilendiğini gösterir. Mesut Uçakan'ın film çekme yöntemlerinden hareketle sinemayı; müzik, edebiyat gibi farklı perspektiflerden yakalar. Bu perspektifler doğrultusunda “Sinemada Şiir”, “Sinemada Fikir ve İdeoloji”, “Sinemada Musiki”, “Sinemada Gerçekçilik ve Teknik Ögeler”, “Yalnız

Değilsiniz ve Sonsuza Yürümek Üzerine”, “Uçakan’la Geçmiş ve Filmleri Üzerine”, “Bir Tebliğ” olmak üzere yedi bölümden oluşur. Eser, Tosun’un *Film Defteri* kitabında olduğu gibi filmlerden bahsedilerek oluşturulmaz. Bölümler, Mesut Uçakan’la yaptığı karşılıklı diyaloglar şeklinde meydana gelir. Okur, Tosun’un Mesut Uçakan’a sorduğu sorular üzerinden hem Mesut Uçakan’a dair bilgiler edinir hem de Türk sinemanın yaşadığı sorunları, gelişim ve ilerleyiş seyrini takip etme imkânı bulur. Böylece sinemanın bir yönetmen gözünden taşıdığı değeri ortaya koymaya çalışır.

### **1.3.2.5. Türk Öykücülüğünde Mustafa Kutlu**

Tosun, Mustafa Kutlu’nun 1970’den 2003’e kadar yayınlanan on üç kitabı üzerine değerlendirmeler yaparak öykü dünyasını anlatmaya çalışır. Bu eser biyografik bir eser olmayıp, Mustafa Kutlu’nun öykülerinin incelendiği bir eserdir. On dokuz başlıktan oluşan eser “Son Söz”le biter. Mustafa Kutlu’nun öykü serüvenine genel bir bakıştan sonra hangi kaynaklardan beslendiği verilir. Öykülerindeki izlekler, biçim ve içerik yönünden öykülerini oluşturma şekli anlatılır. Kutlu’nun Türk öykücülüğündeki yeri ortaya konulur. Öykülerindeki yenilikler, gelişmeler, açılımlar ve izlediği yöntemler tespit edilir.

### **1.3.2.6. Film Defteri**

*Film Defteri* adlı kitap, Tosun’un izlediği ve üzerine düşünüp kaleme aldığı otuz sekiz filmi anlatır. Eserin içeriği “Birinci ve İkinci Defter” diye ikiye ayrılarak bölümlendirilmektedir. Bu şekilde bölümlendirilmesinin nedeni Tosun’un not tuttuğu defterlerin tek bir kitap haline getirilmesidir. Yerli ve yabancı otuz sekiz filmin yanı sıra filmin yönetmenleri hakkında da kısaca bilgiler verilmiştir. Tosun, filmlerden bahsederken özellikle beğendiği tarafları vurgulamaktadır. İncelenen filmlerde zaman zaman sinemaya ait sorunlar yer alır. Filmlerdeki kişiler, olay örgüsü, mekân, zaman hususları ayrıntılı olarak işlenir. Eser, yerli filmlerde anlatılan olay ve durumlarla dönemin Türkiye’sinin sorunlarına da rehberlik eder.



### 1.3.2.7. Doğu'nun Hikâye Kuramı

*Doğu'nun Hikâye Kuramı* adlı kitap otuz dokuz başlıktan oluşur. Bu bölümlerle dilden dile dolaşan, Doğu hikâyelerinin önemli durakları olarak görülen hikâye örneklerinden, dil ve üsluba, hikâye anlatıcısından ortak temalara kadar bu eserde bulmak mümkündür. Klasiklerden yola çıkılarak ilerleyen eserde Doğu hikâyesinin doğduğu topraklardaki ve bulunduğu coğrafyadaki yönelimi ve açılımı belirlenir. Arap, İran, Hint, Türkî pek çok coğrafyadan günümüze ulaşan başyapıtlar hem içerik açısından hem biçimsel açıdan incelenir. Doğu edebiyatının farkında olmadan kullandığı ancak Batı edebiyatının kavramsallaştırdığı teknik hususlar gözler önüne serilir. Başyapıt olarak verilen hikâyelerin Batı edebiyatını nasıl etkilediğine, Türk ve Batılı yazarların bahsedilen yapıtla ilgili görüşlerine yer verilir. Eserde, konuların sonunda minyatürler vardır.

### 1.3.2.8. Günümüz Öyküsü

İlk baskı yılı 2015 olan *Günümüz Öyküsü* son dönem öykücülüğünden bahseden bir eserdir. 1980 dönemi sonrası öykücüleri arasından seçilen isimler vardır. Dil ve üslup açısından öykücü kimliği kazanan elli yazara yer verilir. İsimlerden yola çıkarak '80 sonrası öykücülüğünün ve dönemin panoraması çizilir. Bahsedilen öykücülerin, öyküye ve hayata bakışları, dil, üslup, teknik açıdan benzer ve farklı yönleri tespit edilir. '80 dönemindeki her bir öykücünün siyasi ve edebî düzlemde öykü türüne katkı sağladığı görülür. Eserde yer alan elli öykücünün yazış tarzı, öyküye karşı bakış açısı, izlediği yollar, öykü dünyasına kattıkları belirlenmeye çalışılmaktadır. Eserde yer alan elli öykücünün, öykücülüğü ve eserleri tema, dil, üslup açısından incelenir. Tosun, fikrini desteklemek amacıyla bahsettiği yazarların öykülerinden kesitler vermeyi de ihmal etmez.

### 1.3.2.9. Öykümüzün Sınır Taşları

*Öykümüzün Sınır Taşları* adlı kitabında, Tanzimat döneminden günümüze kadarki yazarları ve bu yazarların öykülerinden Tosun'un belirlediği kriterlere göre ön plana çıkan eserleri yer

alır. 1800'lü yıllardan 2000'li yıllara değin uzanan bu sürecin verilmesi geleneksel öykü anlatıcılığından modernizme ve oradan postmodernizme uzanan süreç ortaya konulur. Öykü dünyamızla birlikte yazarların gözünden toplumun sorunları, sosyal ve siyasi konjoktürü, değışen ve evrilen bireyin yaşamı gözler önüne serilir. Böylece öykü tarihinin panoraması ortaya konulmuş olur. Yazarların öyküleri seçilirken seçilen yazarın diğer kitaplarını anlamaya kapı aralayacak, yazım hayatına ışık tutacak öykü kitapları seçilmeye çalışılır. Her öykü başlığından önce bahsedilen eserin kapak resmine yer verilir. Yazarların doğum-ölüm tarihleri, eserinin basım yılı, öne çıkan temalarından bahsedilir. Eserlerin izlekleri çerçevesinde şahıs kadrosundaki bireylerin psiko-sosyal yanlarına değinilir. Her bir bölümde, yazarların öykülerinde yer alan temaları ve görüşleri desteklemek amacıyla öykülerden kesitler konulur. Bazı bölümlerin sonunda müstakil bir sayfada öyküden paragraf vererek bölümü sonlandırır. Tosun, *Öykümüzün Sınır Taşları* eseriyle 2016 yılında ESKADER tarafından inceleme ödülü almıştır. (Tosun, 2017c: 3)

### **1.3.2.10. Öyküyü Sanat Yapanlar**

*Öyküyü Sanat Yapanlar* eserinde Rusya'dan Arjantin'e, İngiltere'den İran'a kadar tüm dünyayı kapsayarak farklı coğrafyalarda yaşayan öncü yazarlara ve öykü kitaplarına yer verilir. Tosun, daha önceki kitaplarında Türk edebiyatındaki yazarlara ağırlık verirken bu eserinde yabancı kırk yazar vardır. Bu yazarlar, öyküye yeni bakış açısı ve anlayış getiren, öykü türünde parlak eserler verenlerdir. Olay öyküsünden durum öyküsüne, atmosfer öyküsünden simgesel öykücülüğe kadar her çeşit öykü türünü okuyabiliriz. Öykü çeşitlerinin verilmesi aslında dünyada öykü türünün nasıl yankı bulduğunu, gelişen ve ortaya çıkan özelliklerini de tespit etmeyi sağlar. Dünya edebiyatındaki kırk öykücü yazarın; yazış tarzları, öykü biçimleri, öykü anlayışları, temaları belirlenmeye çalışılmaktadır. Öykülerini nelerden esinlenerek kurguladıkları irdelenir. *Öyküyü Sanat Yapanlar* kitabında bahsedilen herhangi bir yazarın, hangi isimlerden etkilendiğini öğrenmek de mümkündür. Tosun anlattığı yazarla ilgili, başka yazarların görüşlerine, kahramanlarının anlaşılması için karşılaştırmalara gider. Her bir öykü kitabından genel hatlarıyla bahseder.

### **1.3.2.11. Edebiyat Atlası**

Necip Tosun'un öyküden şiire, romandan eleştiriye kadar bütün türlere yer verdiği eseridir. Tosun eserinde edebiyatın hukuk, tarih, sinema gibi alanlarla ilişkisini anlatan geniş bir yelpazeyle kitap başlıklarını oluşturur. Kırk dokuz başlıktan oluşan eser, yazarın önceki yazdığı kitaplardan farklı olarak roman ve şiir türünden de bahseder. Edebiyatın mesaj, dil, tema, eserin doğduğu an, etkilenme, eleştiri gibi konular irdelenir. Diğer kitaplarına nazaran daha hacimli olan *Edebiyat Atlası* beş yüz on iki sayfadır.

### **1.3.3. Deneme Kitabı**

#### **1.3.3.1. Hayat ve Öykü**

Necip Tosun'un deneme formatındaki tek kitabı *Hayat ve Öykü'dür*. Eser yirmi dört başlıktan oluşur. Yazar bu eserinde de öyküye yer verir. Öyküye dair konular açık, sade bir dille yazılır. Tosun, kuram ve kavram konularına girmeden fikirlerini beyan eder. Bahsettiği başlıkla bağlantılı olarak yerli ve yabancı yazarlardan da örnekler vermektedir. Kitapta, fikrini desteleyecek yazarların sözlerini de bulmak mümkündür.

## İKİNCİ BÖLÜM

### 2. NECİP TOSUN'UN ÖYKÜLERİNDE POSTMODERN UNSURLAR

Postmodern teriminin Batı literatürüne girişi ve ilerleyişi ile bizim yaşantımızda yer alması eşzamanlı olmadığından edebiyatımızdaki eserlerde postmodern unsurların işlenmesi aynı zaman dilimine denk gelmez. Edebiyatımızda 1950'li yıllarından itibaren yazarlar eserlerinde metinlerarasılık ve üstkurmaca tekniklerini kullanmaya başlarlar. Ancak bu dönem postmodern olarak kesin sınırları çizilemez. “Türk edebiyatında postmodern roman/öykü örneklerini bu düşünce akımının ülkemizde tartışılmaya başlandığı 1980'lerden itibaren aramak” (Örgen, 2018 : 98) gerekir.

Postmodernizmin bazı teknikleri modernizmden aldığı görülse de bu tekniklerin içerisini farklı şekilde doldurur. Bu akım, anlatı türlerini modernizmin zıttı bir bakış açısıyla şekillendirir. Postmodernizmin Türk edebiyatındaki roman ve öykü türleri üzerindeki etkilerini Melih Erzen şöyle değerlendirir:

“Postmodern metnin mesaj verme kaygısı yoktur. Daha ziyade oyunsu bir tutum sergiler. Her metin eksik anlatı olarak kabul edildiğinden bilinçli olarak boşluklar bırakılır. Postmodernist yazar, genellikle birçok yorum ve eklenti yapmaya uygun hatta okuyucuyu buna yönelten bir metni hedefler. Dolayısıyla kurgudaki nedensellik ilkesinin dışına çıkılabilir. Bu anlatılarda, kurgusal edebî metne ait neredeyse tüm yapısal unsurların yazar tarafından son derece serbest biçimde kullanıldığı görülmektedir.” (Örgen, 2018 : 99-100)

Bu bölümde, Necip Tosun'un öykülerindeki kurgu yapısı merkeze alınarak öykülerin içerisindeki postmodern hususlar tespit edilmiştir. Postmodern unsurlar bağlamında öyküler dış kurgu özellikleri, iç kurgu özellikleri, biçim ve dil olarak üç başlık altında incelenmiştir.

## 2.1. DIŞ KURGU ÖZELLİKLERİ

Postmodern anlatım teknikleri bir metnin dış kurgusunda, metinlerarasılık ve üstkurmaca özelliklerine bakılarak incelenir. Çalışmamızda Necip Tosun'un öyküleri metinlerarasılık ve üstkurmaca tekniklerinden uygun olan alt başlıklara yerleştirilmeye çalışılmıştır. Yazarın öykülerinde metinlerarasılıktan; alıntı ve gönderge, anıştırma, montaj, ironi, öykünme başlıklarına ait örnekler tespit edilirken, üstkurmaca tekniğinden; anlatıcıyı etkin figür haline getirme/yazar ve okuru özdeşleştirme/anlatıcı-okur ilişkisi, anlatının yazılış sürecini metnin konusu haline getirme başlıklarına ait örnekler tespit edilmiştir.

### 2.1.1. METİNLERARASILIK

Postmodernizm bugünü ve geleceğı etkilediğı gibi geçmişin izlerini de taşıyan bir anlayışa sahiptir. Postmodernizmin öykü ve romanda meydana getirdiğı değışiklik hem içerik hem de biçim hususlarında meydana gelir. Özellikle 1970 Türkiye'sinden sonraki 80'li, 90'lı yıllarda yaşananlar, edebiyatımıza da sirayet ederek biçim ve içeriğın şekillenmesini sağlar. 70'lerin öyküsünde geleceğı, 80'lerin öyküsünde geçmişe bakış vardır. "1980 öyküsünün geçmişe ve geride kalanlara bakması boşuna değıldir. Çünkü 1980'lerden sonra büyük bir yıkım yaşanmış, her şey değışmiştir. Bu yüzden hesaplaşma kaçınılmazdır. Hayat, birimizin hepimiz için yaşadığı bir olay olmaktan çıkmış, herkes kendine dönmüş ama insanlar bu yeni duruma yabancılaőmıştır. İşte öykücüler, 1980'lerde, 1990'larda bu yeni anlamlandırmaya çalışmışlardır." (Tosun, 2014: 58) 20. yüzyılın başlarında yaşanan belirsizlik, güvensizlik, karmaşıklık yılları edebi metinlere de etki eder. Yeni anlamlandırma çabası olarak anlatılarda metinlerarasılık tekniğini ortaya çıkarır. Metinlerarasılık olarak adlandırılan bu teknik "iki ya da daha çok metin arasından alıőveriő, bir tür konuşma ya da söyleőim biçimi" (Eliuz, 2016: 119) olarak tanımlanır. Bu tekniğın uygulaması geçmişe dayanır. Ancak postmodernizm akımında farklı bir şekilde anlamlandırılarak kullanılır. Postmodernizm akımıyla "eski değerler kaybolmuş, gerçekçilik parçalanmış, toplumun ve yazarın paylaştığı doğru anlayışı, ahlaksal normlar silinmiş"tir. (Moran, 2015: 55) Bu yüzden insan zihninin metne sirayet ediőt de parçalı, kopuk ve bulanık olur.

Zihnî, bu karışıklık ve bulanıklık içinde bulunan yazarlar, iki ya da daha fazla metin arasında etkileşim kurarak bir tür konuşma biçimini denerler. Metinlerarasılık yönteminde bir yazar, başka bir yazarın metninden parçalar alarak kendi metninde, kendi bakış açısına göre yeni bağlamlar oluşturur. Yazarlar metinlerarası tekniğine “yeni bir anlam alanı yaratmak amacıyla bilerek, isteyerek” (Aktulum, 2004: 334 ) başvurur. Yazar kendi yazısında, kendisinden önceki metinlere başvurarak metninde tek düzeliği yıkmaya çalışır. Metinlerarasılık tekniği, başka metinlere ait hususları taklit etmek ya da olduğu gibi almak değil, yer değiştirme işlemi olarak gerçekleşir. Başka bir metinle bağ kurarken “ayırt edilen ayrışık birimlerin işlevsel bakımından uğradıkları dönüşümler” (Aktulum, 2000: 48) söz konusudur. İlk bağlamlarından alınan unsurlar konuldukları metinde yeni anlamsal içerikle donatılırlar. Üretilen metinde, potasında kullanılan malzemelerle “heterojen bir kurgu” (Emre, 2006: 92) oluşur. Başka metinlere ait unsurların farklı bir bağlamda kullanılmasıyla yeni metin meydana gelir. Dilin meydana getirdiği farklı unsurlarla “taklit ve gerçeklik” (Antakyalıoğlu, 2013: 47) kendi anlamını yaratır. Metinlerarasılıktaki gerçeklik, alıntılanan metnin taşıdığı gerçeklik kadardır. Ancak postmodernizmin metinlerarasılığında yapmaya çalıştığı da metni gerçekçi bir biçimde yansıtmak değildir. Kendi gerçekliğini yaratmaktır. Nitekim Necip Tosun’un incelediğimiz öykülerinde, başka yazarlardan alınan unsurları, metinlerinde kullanarak kendi gerçekliğini yarattığı görülür. Aşağıda yer alan metinlerarasılığa ait alt başlıklar Tosun’un öykülerinde bulunan nitelikler bağlamında oluşturulmuştur.

### **2.1.1.1. ORTAK BİRLİKTELİK İLİŞKİLERİ**

Metinlerarasılık tekniği konusunda Julia Kristeva öncü isimlerdendir. Julia Kristeva’nın metinlerarası tanımına bakışı, önceki ve çağdaş sözcelerin çoğu zaman biçim değiştirerek bir konumdan başka bir konuma geçtiği, eski metinlerin bir bütün oluşturacak biçimde bir araya getirilerek yeniden yazıldığı (Aktulum, 2000: 45) şeklindedir. Yeniden yazılan metinlerde, eski metinlere ait izlerin tespit edilmesi için “ayırt edilen ayrışık birimlerin işlevsel bakımından uğradıkları dönüşümlerin” (Aktulum, 2000: 48) gözlemlenmesi gerekir. Kendisiyle ilişki kurulan, üzerinde anlam üretiminin yapıldığı asıl kaynak ‘üreten metin’dir.

(Rifat, 2019: 142) Üreten metinden aldıklarıyla somut bağlantılar kuran, üretimi sona ermiş metin ise ‘üretilmiş metin’dir. (Rifat, 2019: 142) Bu iki metin arasında metinlerarası ilişki, iki şekilde kurulabilir: “İki ya da daha çok metin arasında kurulan ortak birliktelik ilişkisine dayanan metinlerarası ilişkiler; türev ilişkisine dayanan metinlerarası ilişkiler.” (Aktulum, 2000: 93) Bir metinde metinlerarasılığı tespit etmek kimi zaman kolay kimi zaman da zordur. Bunun sebebi üretilmiş metnin hangi metinle ve nasıl bağlantı kurduyuyla alakalıdır. Bir metne atıf yapılırken yapıtın, yazarın adı açıkça söylenerek ve alıntılanan unsur italik veya bold yazı tipi ya da ayraçlarla açık ilişkiler kurulabilir ya da bağlantı gizlenerek, herhangi bir ipucu olmadan kapalı ilişkiler kurulabilir. Alt metne saklanan ilişki düzenekleri açıkça belliye okuru yormadan bir metinlerarasılık yapılır. Ancak metnin içeriğine gizlenmişse okura bu konuda hayli iş düşer. Necip Tosun’un öykülerini incelediğimizde ortak birliktelik ve türev ilişkilerinden bazı teknikler kullanılmıştır. Öykülerinde tespit edilen örnekler açıklanmaya çalışılmıştır.

#### **2.1.1.1.1. Alıntı ve Gönderge**

Alıntı ve gönderge, metinlerarası ilişki kurmada en belirgin tekniktir. Bunlar üreten metinle (Rifat, 2019: 142) bağlantı kurarken kapalı ilişkiler bağı değil, açık ilişkiler bağı kurmaya yardımcı olurlar. Alıntı bilinçli olarak yapılır. Üreten metne ait parça ya da unsur “üretilen metne” (Rifat, 2019: 142) konulurken yeni bir anlam yüklenir. Yeni anlam bağlantılarıyla ortaya çıkan söylemde alıntı, basit bir metinlerarası ilişki kurularak yapılır.

Necip Tosun’un öykü silsilesine baktığımızda alıntı ve göndergeler açısından zengin içeriğe sahip olan son öykü kitabı *Emanet Hikâyeler*’dir. Tosun, bu öykü kitabında Ömer Seyfettin, Ahmet Hamdi Tanpınar, Sait Faik Abasıyanık, Kemal Tahir, Orhan Kemal, Adalet Ağaoğlu, Bilge Karasu, Oğuz Atay, Ferit Edgü, Rasim Özdenören, Mustafa Kutlu, Hulki Aktunç ve Selim İleri gibi seçtiği yazarlara ve eserlerine atıfta bulunur. Tosun, alıntı ve gönderge işlevlerini kullanırken okuyucunun anlamasına yardımcı olmak amaçlı bazı biçimsel farklılıklarla yazar ve eser isimlerine metinde yer verir. Alıntı ve göndergenin yapısında açıklığı sağlayacak unsurlar ya italik, kalın gibi yazı tipleridir ya da ayraç gibi

ayrıştırıcılarıdır. İtalik yazıya başvuran bir yazar, alıntının üzerinde daha fazla durur, onu belirtir, sözcülemi üstlenir. “Ben vurguluyorum” (Aktulum, 2000: 95) demek ister.

Necip Tosun da bu biçimsel özelliklerden italik yazı çeşidini ve büyük harfleri kullanır. Özellikle de eserlerin isimlerini yazarken bu durum dikkat çeker: “Rüzgarlı Pazar” (Tosun, 2017c: 24), “Tutunamayanlar” (2017c: 49), “Sessizliğin İlk Sesi” (2017c: 58), “Gidenler Dönmeyenler” (2017c: 69), “Sokakların Çocuğu” (2017c: 80), “Troya’da Ölüm Vardı” (2017c: 98), “Toz” (2017c: 105), “Mahalle Kahvesi” (2017c: 121), “Deniz Maria” (2017c: 131). Bu şekilde yazılışlarıyla öyküdeki eser isimlerini çoğaltmak mümkündür. Alıntı ve göndergenin anlaşılmasına yardımcı olan biçimsel görünüşler metindeki varlıklarını belirgin hâle getirir, diğer bir deyişle somutlaştırır. Belirginleştirme işlemi, okuyucunun zorlanmadan metne dâhil olmasını sağlar.

Tosun, biçimsel olarak farklı yollara başvurduğu gibi anlamsal olarak da yazar adlarını farklı şekillerde yerleştirir.

“Dağların Çağırısı” öyküsünde Tanpınar, kahramanın okuduğu bir yazar olarak yer alır: “Yanımda Tanpınar’ın öykülerini getirmiştim, bu turne boyunca sadece onu okuyacaktım.” (2017c:13), “Yorgun Irmak” öyküsünde Mustafa Kutlu’yu bilindik, tanışılmış bir kişi olarak verir: “Sonra gözlerim bahçeye, babamın hayatını verdiği bahçeye dalıyor, her şeye Mustafa Kutlu gibi bakmaya çalışıyorum.” (2017c: 34), “Boşluğun Sesi” öyküsünde Oğuz Atay, kıymeti öldükten sonra anlaşılan bir yazardır: “Yok Albayım, artık Oğuz Atay’ın sesini herkes duyuyor. Oğuz Atay’ın sesi biraz geç geldi ama artık gümbür gümbür yankılanıyor.” (2017c: 37), “Körebe” öyküsünde Adalet Ağaoğlu, yazmadaki temasal özelliğiyle belirginleştirilen ve kahramanın kendisiyle kıyas ettiği bir yazardır: “Zaten kırılmış, hayat oyununda yenilmiş kızları Adalet Ağaoğlu yazıyor, ben değil.” (2017c: 60), “Hayata Düşmek” öyküsünde, Tosun kullandığı kahramanın Hulki Aktunç’un kahramanı olduğunu dolaylı bir şekilde belirtmek için kullanır: “Ama saatlerdir köşede okey oynayan temizlik işçisine iyice bakıldığında Hulki Aktunç’un bir kahramanı olduğu kolayca sezilebilir.” (2017c: 69), “İki Damla” öyküsünde, Orhan Kemal’in öykücü kimliğine ve öykülerinde kullandığı kişiler kadrosu özelliğine vurgu yaparak kullanır: “Böyle yaşanmışlıklara yeniden



dokunabilmek, hatırlayabilmek için kasabayı bir uçtan bir uca dolaşmış ayrılırken, onu orada, gelip geçen taksilerin, otobüslerin, kamyonların arasından, Kaletpe, İstasyon binası görüntülerinin önünde, başında simit tablası, bol pantolonu ve rengi solmuş kazağıyla Orhan Kemal öyküsünden çıkmış bir görüntü, ses olarak gördüm.” (2017c: 80), “Teneffüs” öyküsünde, Bilge Karasu’nun yazar kimliği ortaya çıkmadan eserlerinde kullandığı atmosferi dolaylı olarak yansıtır: “O gün hava çok sıcaktı. Sıcaklığın bütün eşyaya, doğaya, insana hâkim olduğu nefessiz bir günde, bungunluğu aşmak için derin derin nefesleniyor, orman kokusu, deniz kokusu, tam ayırtıramadığım çiçek kokuları doluyordu içime... Dağın etrafındaki bulut sanki bir duman gibi hareket ediyor, insanı serinletmeyen rüzgâr onu sürüklüyordu. Bilge Karasu’nun sevdiği günlerden bir gündü. Bu havada her şey olabilirdi.” (2017c: 97), “Sur Nefesi” öyküsünde, Rasim Özdenören’in eserlerinin adını vermekle yetinmiş yazarın ismi belirtilmemektedir. “Şehrin Sesleri” öyküsünde, diğer öykülerinden farklı bir kullanımla Sait Faik Abasıyanık kahramanın kendisi olur. Olaylar kahraman Sait Faik’in ağzından anlatılır: “Kahveye yaklaştığımızda tamam, dedim burada ineyim. Parayı uzatırken bana baktı ve abi, tanımadığımı zannetme, sizi tanıyorum, dedi. Nasıl? Dedim şaşkınlıkla. Sait Faik’siniz, abi ben kimleri taşımadım, bir kez Orhan Pamuk’u bile taşıdım. Efendi adamdı.” (2017c: 126), “Küçük Berivan” öyküsünde Ferit Edgü, öyküleri okunan bir yazar olarak yer alır: “Bense içime dönmek, birkaç öykü yazabilmek için buradayım. Elimde Ferit Edgü’nün minimal öyküleri kıyı gazinosundan denizi seyrediyorum: İşte Deniz Maria.” (2017c: 131), “Cem Zehiri” öyküsünde Kemal Tahir, kahramanın muhatap aldığı, tema olarak tarihe ağırlık veren bir yazar olduğu belirtilir: “Yaz Kemal Tahir, mağlup Cem’i yaz. Tarih galipleri, sultanları yazarsa, hikâyeler de vicdanları yazar, onu halk yaşatır, bağrına basar. Bu hikâyeye sana emanet. Halk beni sevdi, hayatımdan efsaneler, masallar üretti, acılarımı bastırarak aşklar ve sergüzeşter hediye etti, ama ben yapayalnız kan kokusu içinde yaşadım.” (2017c:142), “Bahar ve Kelebekler” öyküsünün temasını en iyi anlatan öykücünün Ömer Seyfettin olduğuna ve Ömer Seyfettin’in anlatışına vurgu yapılır: “Sonunda buldum, buralara onun gözüyle bakayım diye kelebeği Ömer Seyfettin göndermişti. Çünkü bu toprakların gerçek hikâyecisi Ömer Seyfettin’di. Saraybosna, Mostar, Manastır, Üsküp, Prizren, Kosova’da dolaşırken her gelişinde bir hikâyeye ile geliyor, bir hikâyeye emanet ediyordu.” (2017c: 150), “Bir Hikâyeye Kalır Geriye Her Şeyden” öyküsünde Selim İleri’nin yazar

kimliğinden bahsedilmeden tanıdık biri olarak yer alır: “Selim İleri olsa bu güne Dostlukların Son Günü derdi diye düşündü. Eski dostlar bir araya geliyor sonra tıpkı bilardo topları gibi her biri ayrı yöne savruluyorlardı...” (2017c: 171).

Tosun’un öykülerindeki göndermelerde eser isimleri, sanki eser göreviyle değil de cümlenin parçası olarak yer alır. Eser ve yazar adlarının biçimsel ve anlamsal olarak bu özelliklerinin yanında, Tosun’un bu göndermelerine Umberto Eco’nun bu tür durumlar için söylediği gibi “ikinci düzey örnek okur” (Eco, 2013: 43) seviyesinden baktığımızda amaçlı olarak kullandığını anlıyoruz. Tosun’un *Emanet Hikâyeler*’de kullandığı her bir tema ve kahraman, öyküsünde kullandığı yazarın anlatılarında sıkça başvurduğu tema ve kahraman örnekleridir. Tosun, tema ve ana kahramanına atıf yaptığı yazarların eserlerinden yola çıkarak, kendi üslubuyla yeniden bir metin inşa eder. Tosun’un bu kullanımından da anlıyoruz ki açık alıntı yoluyla göndermeye başvurması boşuna değildir. Göndergenin yapıtta kullanıldığı bağlamla oluşan yeni anlam, açık göndergenin altında kapalı bir anlam çıkarır.

#### **2.1.1.1.2. Anıştırma**

Postmodernizmde metinlerarasılık yöntemlerinden olan anıştırma, an-mak kökünden de anlaşılacağı üzere bağlantılı olduğu başka bir metni çağırır. “XVII. yüzyıla kadar daha çok bir söz oyunu, gösteren üzerinde bir oyun olarak anlaşılan anıştırma, modern anlamıyla bir tür kapalı-anlatım, kapalı-sezdirim yolu, dilin vazgeçilmez bir ölçütüdür. Çift-anlamlılık özelliğiyle belirlediğinden, o da doğal olarak başka metinlere gönderir.” (Aktulum, 2000: 111) İçerisinde anıştırma unsurları bulunan birinci metin (A metni) ile ikinci bir metin (B metni) arasında organik bir bağ kurulur. Yeni bir olay örgüsüyle kurulan A Metni B Metni’nin içerisinde bulunan bazı öğeleri kapsar. Bu öğeler bazen bir sözcük bazen bir cümle grubu bazen tümcenin tamamı olabilir. Yalnız gerçekleştirilen anıştırma biçimde değil anlamda saklıdır. Anıştırma, dolaylı ve üstü kapalı olduğundan bulunması zordur ve kişisel birikim sonucunda ulaşılabilir. Bu yüzden A metnindeki anıştırma izlerini doğru saptamak ve bu izlerin bağlantılı olduğu metnin peşine düşmek gerekir. A metninin belirleyici anıştırma unsurları bir isim, bir başlık ya da sözcük grubu olabilir. Sanat, tarih, müzik, resim, siyaset,

kişiler gibi pek çok şeye anıştırma yapılabildiğinden yelpazesi de epeyce geniştir. Tosun'un da bu geniş yelpazeden faydalanarak, öykülerinde anıştırma tekniğini kullandığı görülür.

Yazarın *Küller ve Uçurumlar* kitabındaki “Kuyu” öyküsü, dinî izlerin yer aldığı “töresel” (Fontanier, Akt: Aktulum, 2000:111) bir anıştırma türüne ev sahipliği yapar. Kuyu öyküsünde hayal kırıklıkları yaşamış, yalnızlığı sanrılara dönüşmüş, rüyalarının peşinden doğduğu yere gitmek için yola çıkmış bir kahraman çıkar karşımıza. Doğduğu evin bahçesindeki kuyuya vardığında gördüğü rüyaları anlamlandırmayı başaracak, geçmişin izlerinin yarattığı kör düğümleri çözecektir:

“Başladığım yere geri dönmüştüm. Küçükken annemin hiç yaklaşma dediği kuyunun yanına gelip, çömeliyorum. Kapağını güçlükle açıyorum. Uğultular geliyor derinden, her şeyi çözecek uğultular.” (Tosun, 2017a: 13)

Kuyuya varmadan önce anlatının geneline yayılmış anıştırmayı akla getirecek kelimeler göze çarpar. Rüya - kanlı gömlek – kuyu - Yusuf ipuçları bir araya getirildiğinde ve öykünün arkasındaki anlam duvarı görüldüğünde okuyucu Hz. Yusuf kıssasına ulaşır. Kuyu-Yusuf sözceleri; “İçlerinden biri: Yusuf'u öldürmeyin, onu bir kuyunun derinliklerine bırakın. Böyle yaparsanız yolculardan onu bulup alan olur dedi. (Yusuf: 10)” (Kur'an-ı Kerim, 1988: 235), kanlı gömlek sözcüsü; “Üzerine başka bir kan bulaşmış olarak Yusuf'un gömleğini de getirmişlerdi...(Yusuf: 18)” (Kur'an-ı Kerim, 1988: 236), rüya sözcüsü; “Rabbim! Bana hükümranlık verdin, rüyaların yorumunu öğrettin...(Yusuf: 101)” (Kur'an-ı Kerim, 1988: 246) ayetlerini hatırlatır. Nitekim öykünün sonunda örtük olarak ilerleyen anıştırma tekniği biraz daha okuyucuya açık bir hâle gelir. Kahramanın ruh dünyası Hz. Yusuf kıssasına daha çok yaklaşır:

“Heybemde rüyalarım, fotoğraflarım. Artık her şeyin anlamını öğreneceğim. “Yusuf!”, “Yusuf!” diye bağıryorum. Ses yankılanıp geri dönüyor. Bir süre bekliyorum ama cevap gelmiyor. Bütün gücümle bir kez daha bağıryorum, “kapı!”, “kapı!”. Çıt yok. İçimde bir üşüme, bir korku. Bir an zihnimden binlerce kare geçiyor. Ama birden, tam anlaşılmayan boğuk bir ses, taş duvarda yankılana yankılana yüzüme çarpıyor. İyice sarkıyorum. O an, Yusuf'u görüyorum, önünde parıltılı bir rahle, bir kitaba dalıp gitmiş.

Renk renk ışıklar dökülüyor omuzlarından. Gözlerim kamaşıyor, heybemi açıyorum.” (2017a: 14)

Dinî hususlarla töresel anıştırma yapılan bir diğer öykü de *Küller ve Uçurumlar* adlı kitabındaki “İbrahim” öyküsüdür. Bir grup genç inandıkları doğrular için yanlış gördükleri putları yıkmak isteyerek harekete geçerler. Bu bir grup genç kendi ideolojilerini gerçekleştirmek için meydanda bomba patlatır. Yaptıkları mücadele faaliyetini de Hz. İbrahim’in Rabb’ini bulmak için gösterdiği çabaya benzetirler. Hz. İbrahim’i yakan ateş nasıl serinlik verdiyse ve Hz. İbrahim tarafından tevhid yayıldıysa kahramanların yaptıklarıyla da toplum huzur bulacaktır. Ancak sonuç istedikleri gibi olmaz ve yazar, kahramanlardan birinin ağzından amaçlarını Hz. İbrahim’le bağlantı kurarak açıklar:

“Alanlardan başlayacak yeryüzü aydınlanmaya demiştik. Hepimiz birer İbrahim olmalıyız ve ateşi güle çevirmeliyiz. Taşı, mermeri, perdeleri söküp atmalıyız insanlığın üstünden.” (2017a: 32)

Kahramanlardan birinin ağzından verilen bu açıklamadaki taş, mermer sözcükleri; “Hepsini (putları) paramparça edip, içlerinden büyüğünü ona başvursunlar diye sağlam bıraktı. (Enbiya:58)” (Kur’an-ı Kerim, 1988: 326), ateşi güle çevirmek cümle grubu “Biz: ‘Ey ateş! İbrahim’e karşı serin ve zararsız ol!’ dedik.” (Enbiya:69)” (Kur’an-ı Kerim, 1988: 326) ayetlerini hatırlatmaktadır.

Tosun’un bundan önceki yaptığı töresel anıştırmalar Hz. Yusuf, Hz. İbrahim gibi kişiler üzerinden oluşturulur. Yazarın “Sûr Nefesi” öyküsünde ise başlığından da anlaşılacağı üzere bir nesne üzerinden durum odaklı töresel anıştırma vardır. Ömrünün son zamanları mahşer korkusuyla sarsılan anlatıcı kahraman çevresindeki bütün seslere karşı duyarlıdır. Çevresindeki bütün sesler onu rahatsız eder. Her şey ölümün sesini hatırlatır. Özellikle de öykünün girişinde sûr sesiyle kıyametin kopma sahnesi hissettirilir:

“Yerin dibinden, göğün derinliklerinden; çatırtılarla, uğultularla, gürültülerle gelecek. Hayvanları kışkırtan, âlemi ortadan ikiye bölen o ses, yerden, gökten, denizden; patlamalarla, ateşlerle, ışıklarla gelecek, kanat sesleriyle, haykırışlarla, havlamalarla

gelecek ve şehre dokunacak. Bütün yıldızları dökülecek gökyüzünün, ay sönecek, deniz köpürecek, kabarmak, ondan aldıklarımızı geri alacak, yer, gök birleşecek, kulakları sağır eden bir uğultu, gelip çıplak ruhumuza, sinir uçlarımıza degecek, sonra şehrimize, canlarımıza, eşyalarımıza bir ömür biriktirdiğimiz her şeye... Derin bir ürpertiyle sarsılacağız. Körleşmiş gözlerimizi sonuna kadar açarak, ‘Buna da ne oluyor?’ diyeceğiz, oysa olan olacak, ses gelecek ve ruhumuza dokunacak, ruh iskelemiz çökecek...” (Tosun, 2017c: 103)

ve öykünün sonundaki ‘kanatlanmış mahşer-İsrafil-kıyamet saati’ sözcelerinin geçtiği cümlelerle açık bir gönderme de bulunarak; “Bir gün dağları yürütürüz de yeri dümdüz görürsün. Hiçbirini bırakmaksızın diriltip bir araya toplarız. (Kehf : 47)” (Kur’an-ı Kerim, 1988: 298), “(Resûlüm!) Sana dağları sorarlar; de ki: ‘Rabb’im onları ufalayıp savuracak... (Tâhâ: 105)” (Kur’an-ı Kerim, 1988: 318), “Sûr’a bir defa üflendiği, yer ve dağlar kaldırılıp bir vuruşla birbirine çarpıldığı zaman, işte o gün olacak olur kıyamet kopar. (Hâkka: 13)” (Kur’an-ı Kerim, 1988: 566), ayetlerini hatırlatan yazar, okuyucuya kıyametin koptuğu an’ı yaşatır.

Daha önceki anıştırma örneklerinde anıştırma izlerini belirgin olarak kullanan Tosun, *Küller ve Uçurumlar* kitabındaki “Kamera” öyküsünde gizlilik ile açıklık arasında bir anıştırma yoluna gider. Öykünün tamamına bakıldığında tanıdık bir hikâyeyi hatırlatır: *Kibritçi Kız*. Böylece anlamsal olarak hikayeye bağlantılı öyküde “söylensel” (Fontanier, Akt: Aktulum, 2000: 111) anıştırma türünü kullanır. “Kamera” öyküsünde, film artisti olmak için yola düşen bir kahraman vardır. Bu kahraman hayallerini gerçekleştirmek için film şirketinin kapısını çalar. Ancak yönetmenin kahramana göre uygun bir senaryo olmadığını, eğer olursa onu arayacağını söylemesi üzerine yıkılır. Tıpkı kibritçi kızın o soğuk kış gecesinde hiçbir kibrit satmadığı için yaşadığı hayal kırıklığı ve hüznü gibi. Bu yüzden “Kamera” öyküsünün kahramanı, *Kibritçi Kız* hikâyesinde olduğu gibi kendini hayali bir atmosferin içinde bulur. Karlı, soğuk bir kış gecesini etrafta kimseciklerin olmadığı köprüye gelir. Köprüde “sonu suda paramparça olan bir hayatın son sahnesi” (Tosun, 2017a: 72) çekilecektir. Ancak ne gelen ne de giden vardır. Çünkü öykünün kahramanı, kibritçi kızın ürettiği hayaller gibi kendisine hayali bir film sahnesi üretir. Yönetmeni, ışıkçıları, oyuncularını beklerken soğuktan titremeye

başlar. Isınmak için sigara yakar ve kibritçi kızın kibritlerinin tek tek sönüşünü izlediği gibi film artisti olma hayali taşıyan kahraman da sigarasını yaktığı kibrit çöpünün yere düşüşünü seyreder. Kibritçi Kız hikâyesinin sonu nasıl ölümle bitiyorsa “Kamera” öyküsünde de kahramanın kendisini köprüden atmasıyla ölümle sonuçlanır.

Tosun, “İnşirah” öyküsünde “tarihsel” (Fontanier, Akt: Aktulum, 2000: 111) anıştırmasında efsanevi ve tasavvufî unsurları harmanlayarak postmodern kültür zeminindeki bir öyküye Doğu’nun geçmiş izlerini yerleştirir. Kanat sesi - şehrin düşleri - ipek yolu - ipek hışırtısı – Semerkand - Bağdat kokusu – Cüneyd - kırmızı gül; tasavvuf ehli Cüneyd-i Bağdadî’nin hayatına götürürken, mum – alev – Anka - lahit; bizi Doğu’nun Zümrüdü Anka kuşu efsanesine götürür. Hem Cüneyd-i Bağdadî’nin hem de Zümrüdü Anka kuşunun yeniden doğuşun önemine vurgu yaptığı bilinmektedir. Öyküyü baştan sona dikkatlice okuyan bir okur, bu anıştırma türüyle Doğu kültüründeki yeniden doğuş düş unsurunun, Batı kültürünün bir parçası olan postmodern kültürün olumsuz değişiminin üzerinde yükselişi gibi durduğunu fark eder.

### **2.1.1.1.3. Montaj (Kolaj)**

İnsanoğlunun, kapitalizm ve hızlı sanayileşme süreciyle birlikte hayatında pek çok değişim gerçekleşir. Teknolojik gelişmeleri tam olarak sindiremeyen insan, parçalılık ve kopukluk kavramlarıyla tanışır. Çünkü birey bulunduğu düzene ayak uyduramadığından iç dünyasında çatışmalar, çalkantılar, sarsıntılar yaşar.

Postmodern metotlarından olan yapıbozum ilkesi parçalılık ve kopukluk ilişkisini içerisinde barındırır. “Yapıbozum, pek şiddetli olmayan stratejik bir çatışma ya da geçici bir yıkım, aklın kalesine düzenlenmiş ani bir gerilla baskını” (Eagleton, 2015: 22) olma özelliğine sahiptir.

Bireyin ruh dünyasında yaşadıkları, yapıbozumla birlikte düzene karşı düzensizliği getirir. Parçalanmışlık, kaos, süreksizlik bireyi ve toplumu tanımlayan ifadeler olur. 20. yüzyıl insanında böylesi bir dünyadaki psikolojik değişiklik edebî yapıtlara da farklı biçim

anlayışlarını getirir. Daha önceki bir yapıttan alınan kesitin yeni bir yapıtta kullanılması olan montaj (kolaj-yapıştırma) tekniği bunlardandır. Zıt, çelişkili unsurların birbirini kabul etmediği, birbirine eklemlenmiş parçaların üst üste kendi içinde anlam bağı oluşturarak bir araya gelmesi montaj tekniği olarak adlandırılır.

Montaj tekniğini siyasi, edebî metin (tiyatro, roman, şiir, hikâye, masal, vs.), gazete, coğrafya, makale, sözlük, bilim gibi pek çok alandan alarak kopyala yapıştır yapılabilir. Ancak yazar bunu yaparken metnin içerisinde anlamsal bir bağ kurması gerekir. Başka bir metinden alınıp yeni bir metne konulan kesit, yeni konulduğu metinden kopuk olmamalıdır. Metnin işleyişine uygun bir hâlde metne yerleştirilmelidir.

Necip Tosun öyküsünde kullandığı montaj tekniğiyle metnin iç gerçekliğine ulaşır. “Cem Zehiri” öyküsünde, Sultan Cem’in ağzından yaşadıkları ve düşman topraklarında hayata göz yummadan önceki son anları anlatılır. Tarihi bir mevzuyu öyküsünde dile getiren Necip Tosun, konusuyla bağlantılı olarak Sultan Cem’in ölümü üzerine yazılan bir beyti yine Sultan’ın ağzından verir. Bu beytin sahibi divan edebiyatında şiirleriyle önemli bir yere sahip olan Aşık Çelebi’den başkası değildir. Aşık Çelebi’nin “Li-muğarririhî: Ne gök yüzünde meh kalur ne hûrşîd / Ne yeryüzünde Cem kalur ne Cemşîd” (Okur Meriç, 2010: 61) beytini Necip Tosun öyküsünde sadeleştirerek metnin bir parçası gibi montaj tekniğiyle tırnak içerisinde verir:

“Akbabalar sustu, gök gürültüleri, çan sesleri...

Demiştim, o gün geldi:

‘Ne gün yüzünde meh kalır ne Hurşid / Ne yeryüzünde Cem kalır ne Cemşid.’

Ateş dindi, bütün vücudumu bir serinlik kapladı.

Napoli karanlık camlarda söndü.” (Tosun, 2017c: 147)

### 2.1.1.2. TÜREV İLİŞKİLERİ

Necip Tosun'un *Emanet Hikâyeler* eserindeki öykülerinde türev ilişkileri bağlamında örnekler tespit edilmiştir. Tosun'un eserinde yer verdiği ironi ve pastiş teknikleri öykülerdeki örneklerle açıklanmaya gayret gösterilmiştir.

#### 2.1.1.2.1. İroni

İroninin postmodern edebiyatla sıkı bir bağı vardır. Postmodern bir metin baştan sona ironiktir. (Bkz. Postmodern Roman veya Komik Edebî Türler) Postmodern edebiyatın ironiyi sıkça kullanmasının sebebi, gerçekliğin de bir kurgu olduğunu hatırlatarak yazılanların yanılsama olduğunu göstermektir.

Postmodernizm, modernizmin kabul ettiği fikirleri benimsemez. Postmodern edebiyatın ironiyi kullanması modern edebiyatın ciddiliğine tepki olarak görülür. Postmodernizm, geçmişe ve geleneğe önem verir. Bunun göstergesi de geçmişte yazılan metinleri alıp bugüne taşıyarak ironi yapmasıdır. Bunu da “özne/zaman/uzam denklemini” (Antakyalıoğlu, 2013:160) bozmasıyla meydana getirir.

İronik anlatım, kendisine has birtakım özellikleri barındırır. İronik anlatım tekniğini uygulamanın ilk basamağı gizlemektir. Gizleme işlemini gerçekleştirirken bilinçli bir anlamamazlıktan gelme tavrı sergilenir. Metnin anlatıcısı sanki her şey doğal akışındaymış gibi farkında olmadan, dışarıdan bir bakış açısıyla anlatır. Asıl gerçeklik perdenin arkasında gizlenenlerdir. Okur, bu gerçekliği ortaya çıkardığında ise kurgunun asıl keyif verici yanı görülür. Bu yüzden ironik metin, Umberto Eco'nun bu tür metinler için uygun görmediği yüzeysel okuma gerçekleştiren ampirik okur (Eco, 2013:20) seviyesinden anlaşılabilir bir anlam düzeyine sahip değildir. Çelişkilerin, kararsızlıkların, abartıların, alayların anlaşılması için görünen edebî kıyafetin çıkarılması gerekir. Bunun için de ikinci düzey örnek okur gözünden bir yaklaşım gerekecektir.



İroni, gerçekliği ele alışını eleştirel bakış açısıyla ortaya koyar. Gerçekliği absürd, terslenme, saçmalık, karşıtlık olarak sunabilir. Yazar her ne kadar bu saçmalığı tarafsız veriyor gibi görünse de anlatının arka planında ağır bir eleştiri mevcuttur. Eleştirel kaygı, ironik bir metnin en önemli özelliklerindedir. Çünkü ironi, mizahtaki gülme eylemiyle eleştiri yönünden birbirinden ayrılır. İroninin meydana getirdiği gülme, doğal bir kahkaha atma değil alaylı bir gülmedir. Bu alay, küçümsemek maksatlı yapılan bir davranış değil kötü gidişatı olan bir duruma karşı tepki verıştır. Mizahta keyif veren gülme ironide okuru sarsmak ve insanın gerçek karşısındaki vurdumduymazlığına vurgu yapmak için kullanılır. “İroni ‘yıkıcı’ bir araçtır; sürüp gitmekte olanın, alışkanlığa dönüştüğü için fark edilmez olanın, geleneksel olanın korunaklı alanına saldırır.” (Bircan, 2016/1: 82) Bu nedenle ironideki komiklik unsuru amaç değil sonuç olur.

İronide zavallı bir durum ya da kafa karışıklığı hâli bilmemezlikten gelinerek verilmeyebilir. Açık veya örtük olarak yapılan ironide, üzücü gerçeklere sevinçli kılıf giydirilebilir. Böyle bir durumda ironideki gerçeklik, sevincin arkasına saklanır. Sarsıcı gerçeklik neşe ya da mizah unsuruyla verilerek ince bir dokunuşla yumuşatılır.

İroni, kendinden başka bir duruma ya da olaya işaret eden bir yöntemdir. Yazar, bunu karşıtlıklar yaratarak yapar. İronide “ikilik yaratma, paradoks oluşturma temel amaçtır. Hayattaki pek çok ezberimizin, gerçek diye bildiğimiz şeylerin, görünen gerçekliğin her zaman karşıt bir gerçekliği de bünyesinde barındırdığı ihtimalinin varlığını muhatabına duyumsatmak ister.” (Tosun, 2014: 282)

Bir metinde yukarıda bahsettiğimiz özellikler tüm metne yayılmış olabilir. “Yani ironi sadece bir cümleyle yapılabilen söylem tekniği değildir.” (Tuğluk, 2017:445)

İroniyle ilgili bir diğer hususta kullandığı malzemenin çeşitli olmasıdır. Siyasi, sosyal, kültürel, dinî, felsefî olan her şey ironiye konu olabilir.

Necip Tosun’un “Şehrin Sesleri” öyküsünde, ironiye malzeme olan kültürel bir konudur. Kanıksanmış, yerleşmiş yazar ve yazın dünyasındaki sisteme dönük anlayışı ele alır. Yazın

dünyasında yazının değerini ödüllerle belirlenip belirlenemeyeceğine dair eleştirisini doğrudan anlatmak yerine dolaylı anlatarak ironik bir üslupla eleştirisini gerçekleştirir.

İma ediliş tarzıyla konu dikkat çekici bir hâl alır. Yazın dünyasında yaşanan kitlesel bir sıkıntıyı bireysel bir rahatsızlık düzleminde aktarır. Haksızlıkların içerisinde barındırdığı çelişkiler, kusurlar metinde çok katlı anlam yapısını okurun düşünce dünyasına alttan alta işleyerek yerleştirir.

Tosun, edebiyatımızda önemli yer edinmiş iki yazarı aynı öyküde kullanır. Bunlardan biri Sait Faik Abasıyanık diğeri ise Orhan Pamuk'tur. Öykünün kahramanı Sait Faik Abasıyanık, taksi şoförüyle yaptıkları bir muhabbette Orhan Pamuk'tan bahsederler. Şoför, taksisine aldığı kişiler arasında Orhan Pamuk'un da olduğunu belirtirken yazar vasfını da vurgular. Kahramanımız Sait Faik, taksi şoförünün bunu söylemesi üzerine Orhan Pamuk'u tanıyamaz. Orhan Pamuk, Sait Faik ölmeden iki yıl önce dünyaya gelmiştir ve Orhan Pamuk'u bir yazar olarak da tanıması gerçekten de mümkün değildir. Taksi şoförü zaten yazarların birbirini tanımadığını söyleyerek bilinçli olarak ironinin bilmemezlikten gelme özelliğini sergiler:

“Kahveye yaklaştığımızda ‘tamam’, dedim ‘burada ineyim.’ Parayı uzatırken bana baktı ve ‘Abi, tanımadığımı zannetme, sizi tanıyorum’ dedi. ‘Nasıl?’ dedim şaşkınlıkla. ‘Sait Faik’siniz, abi ben kimleri taşımadım, bir kez Orhan Pamuk’u bile taşıdım. Efendi adamdı.’ ‘Pardon o kimdi’ dedim. ‘Abi zaten yazarlar birbirini tanımaz’ diye muzipçe güldü. ‘Ama o hikâyemle ilgilenmedi’ dedi, ‘yalnız ona türkü söyleyememiştim. Belki sen yazarsın Abi. Şehir, sokaklar, taksici, müzisyen...’” (Tosun, 2017c:126)

Taksi şoförünün ciddi gibi görünen söylemlerinin ardında büyük bir eleştiri olduğu hissedilmektedir. Öyküde baştan sona bakıldığında metinlerarasılık da kullanılarak, anlatıcı/yazar, zaman, kişiler ile ironik bir söylem egemendir. Ancak anlatıcı kahraman olan ‘Sait Faik’in taksici ve garsonla konuşmasında ironik anlatım belirgin hâle gelir. Sait Faik’in ve Orhan Pamuk’un yaşadığı dönemlerdeki zamansal olarak öncelik-sonralık ilişkisinde zıtlık yaratma, kahramanın tecahülüarif sanatındaki gibi bilmeme, anlamamazlıktan gelme, kalıplaşmış bir dünya ödülüne yönelik değerli değersiz yapıt değerlendirmesine eleştirel bir bakışta bulunma, kökleşmiş anlayışa karşı çıkma, terslenme ile ironin özelliklerini sergiler.

Taksicinin ve garsonun Orhan Pamuk'tan bahsederken muzipçe gülüşleri de ironideki gülme ile mizahtaki gülmenin farklılığını göstermektedir:

“Şoförün söylediği Orhan Pamuk ismini ilk defa duyuyordum. Kahvemi bırakan garsona dedim ki ‘Orhan Pamuk kim?’ Garsonun yüzüne tıpkı taksi şoförünün gülüşü gibi muzip bir gülüş yerleşti: ‘Boş ver Sait Abi, Nobel almış, hiç önemli değil, sen ondan daha iyi yazıyorsun.’ Beni teselli eder gibi bir hâli vardı. Moralim bozuldu.” (Tosun, 2017c: 128)

#### **2.1.1.2.2. Öykünme (Pastiş)**

Postmodern kültür, sanat ve edebiyata modernizmden farklı bir perspektifle yaklaşır. Modern kültürdeki seçkinciliğe karşı çıkar. Kitlelerin beğenisini ya da popüler sanatı benimseyen postmodernizm, yüksek edebiyatı, klasik müziği yani modern tarzın benimsediği estetik ölçütleri yıkar; yerine popüler sanata ait olanı ön plana çıkarır. Yorum gücü eleştiri bağlamında gerçekleşir. Mesela geçmişi eleştirmek ya da farklılığın oluşması için parodi, pastiş gibi teknikleri kullanır. Eski metinler yeni metinlerin içinde yer alır. Nesnellik yerini subjektifliğe bırakır. Gövdenin estetiği anlayışına göre özgürce hareket eden postmodern edebî düşünce, mesaj verme amacından kaçınır.

Postmodern hikâye ve roman “medyanın zaman algısını kırma yöntemini ve gazeteciliğin anlatı tekniklerini” (Antakyalıoğlu, 2013:175) kullanmaya başlar. Bahsedilen yöntemlerden biri olan pastiş yöntemiyle zaman/uzam algısını kırıp dünü bugüne taşır.

Postmodernistlerin kullandığı tekniklerden biri de yeni inşa edilen bir metin yerine geçmişte yazılan bir metnin aurasını bozarak kullanmaktır. Metinlerarası ilişkiler yöntemi olarak pastiş yöntemine başvuran yazar, tam olarak bir bilim insanı gibi hareket etmese de yapmaya çalıştığı çeşitlilikle bilim insanının deneme yanılma yöntemini kullanır. Pastiş yöntemini kullanan sanatkar “gerçeği, bir model örneği olarak yansıtmıyor, onu baştan yaratıyordu. Bu yaratma ediminde sanatçının yapabileceği tek şey; yakalayabildiği gerçek parçacıklarını, düşlerini, bilincinin/bilinçaltının kıvrımlarından bulup çıkardığı malzemeyi

biçimlendirmektir. Yeni roman biçimci estetiğın uç noktasında filizlenir.” (Ecevit, 2016: 38) Metinlerarasılık tekniklerini barındıran metninin derin bir dokusu olduğu için tahlil etmek kolay değildir. Öykünme tekniğinin yer aldığı metinleri okumak ikinci düzey örnek okur seviyesinden bakarak “öteki metinlerin, insanların, saplantıların bilgilerin ya da her neyse işte, ışığında okumayı” (Eco, 2017: 115) gerektirir. Eserdeki her bir öge diğerleriyle ve metnin bütünüyle bağıntılı olduğu için okura düşen görev, diğer metnin öğeleriyle bağlantısını doğru saptamaktır.

Pastiş tekniğiyle ikinci metin içerisinde birinci metnin dil ve anlatım özellikleri yer alabilir. Dolayısıyla bir yazar başka bir yazarın biçimini içselleştirerek, orijinal metnin içeriğini kendi metnine uydurarak ya da bırakmak istediği izlere bağılı olarak yeni bir metin inşa eder. Yazarın taklit ettiği husus sadece biçem olmayabilir. Bir anlatımın içeriği veya izleği de taklit edilebilir. Yalın bir kurgu metninden yola çıkarak ona ait biçemle yeni bir anlatı oluşturur. Pastiş yöntemi örnek alınan metindeki unsurların olduğu gibi yeni bir metne konulması olarak düşünülmemelidir. Kullanılan birinci metin dolaylı olarak taklit edilir.

Necip Tosun öykülerinde postmodern yaşamın etkilerini yansıtan izlekleri örümcek ağı gibi örerek öykülerinde işler. İzleksel içeriği kullanma noktasında, kendi dışındaki kurgulara da gönderme yaptığını görürüz. Tosun özellikle son çıkan *Emanet Hikâyeler* adlı kitabının bütün öykülerinde pastiş yöntemini kullanır. Öykünme yöntemiyle Ahmet Hamdi Tanpınar, Mustafa Kutlu, Oğuz Atay, Adalet Ağaoğlu, Hulki Aktunç, Orhan Kemal, Bilge Karasu, Rasim Özdenören, Sait Faik Abasıyanık, Ferit Edgü, Kemal Tahir, Ömer Seyfettin ve Selim İleri'nin kullandığı yalnızlık, bunaltı, değişim, başkaldırı izlek ve değerleri değiştirmeden yeni olay örgülerine yerleştirerek yorumlayıp yeniden kurgular. “Tema aynı olsa bile bir başka yazarda her şeyin nasıl değişebileceğini ve farklılaşabileceğini örneklemeye” (Tosun, 2018:68) çalışır. Necip Tosun bu tekniği kullanarak Kubilay Aktulum'un öykünme tekniği ile ilgili söylediği şu yönelimleri de metinlerinde gerçekleştirmiş olur: “Eski bir metinden yola çıkarak yeni bir metin ortaya çıkarmış olur; hem eski bir metni yeniden gündeme getirir hem de onun kalıntılarından yararlanarak özgün bir yapıt okura sunar.” (Aktulum, 2004: 350) Öykülerini tematik ve biçimsel bütünlük içerisinde oluşturur. Seyyahından sokak çocuğuna, udisinden temizlik işçisine, hayatın zorluklarıyla mücadele etmek zorunda kalmış genç kızdan yaşlı ihtiyarına kadar hem meslek hem cinsiyet yönünden farklı kişileri kahraman

edinerek, öykülerinde bireysel sorunlardan toplumsal sorunlara kadar mercek altına alır.

“Dağların Çağrısı” öyküsünde bir udinin yalnızlığını ele alır. Necip Tosun bu öyküde Tanpınar’ın şiirlerinde sık kullandığı musiki, rüya (Kaplan, Akt:Aktaş, 2003: 32) gibi sözcüklere yer verir. Tosun, öyküde musiki sohbetiyle yarattığı atmosferi, izlekle harmanlar. Huzur’daki İhsan’ı çağrıştıran bir udinin hayatını yeniden şekillendirir. Tosun, Tanpınar’ın düşünce sistemiyle uyuşan cümlelerle öyküsünü kurar. Öyküdeki udinin söylediği: “Yalnızlık anında, müziğin ritminde insan kaderine deşebiliyor.” (Tosun, 2017c:10) cümlesi çalışmamızı destekleyen, öykünün vurucu olan kısımlarındandır. Tanpınar da kahramanların içindeki yalnızlığı gidermek için musikiyi dayanak noktası yapar. Nitekim Tanpınar’ın yazdığı mektuplardan birinde “içimde bir taraf o fakir evlere, dar sokaklara, insanların o mutlak denecek yalnızlıkta birbirlerine sokuluşlarına âşıktır.” (Kerman, 2017: 230) ifadesini kullanması kahramanlarının bilinçaltına neden yalnızlığı yerleştirdiğini göstermektedir.

“Yorgun Irmak” öyküsünde, doksan yaşındaki bir ihtiyarın yalıtılmış yalnızlığını anlatmak için Mustafa Kutlu’yu tercih eder. Hayatında sadece bahçesiyle uğraşan, gülmemiş, ağlamamış, hayatın renkleri kendisine değmemiş kabuğuna çekilmiş bir ihtiyarın yalnızlığı vardır. Mustafa Kutlu’nun eserlerinde de kimi zaman bir erkekte kimi zaman bir kadın kahramanda yalnızlık tezahür eder. “Hikâye kahramanlarında baş gösteren; yabancılaşma, yalnızlık, kimliksizlik, sosyal dışlanma ve yoksulluk gibi bunalım tezahürleri Kutlu’nun üzerinde durduğu modern kentli insanın psikolojik sorunlarıdır.” (Koçak Işık, 2013:VI)

“Boşluğun Sesi” öyküsünde kahramanını Oğuz Atay’dan seçen Tosun, tema noktasında da Atay’ın sıklıkla kullandığı Doğu-Batı arasında sıkışmış yalnızlığı ele alır. “Doğu-Batı meselesinin dinamik bir mesele olduğunu düşünen Atay, bu meseleyi romanlarında yarattığı karakterler çevresinde çok yönlü bir biçimde incelemiştir.” (Dinler, 2014:35) Aynı zamanda “yalnızlık Oğuz Atay’ın roman kahramanlarının paradoksal kimliklerini şekillendiren temalardan birisidir.” (Doğan, 2011:49) Bu öyküde tema yazma edimiyle birleşir. Kahramanın iç çatışmalarını ‘yazma’ çerçevesi içinde işler. “Boşluğun Sesi” öyküsünde, Doğu-Batı çatışması ‘yazma’ macerasının bir parçası gibi gösterilse de ikinci düzey örnek okur seviyesinden bakıldığında örtük olarak işlendiği gözlerden kaçmaz. Bu yazma macerası içinde öykü yazma serüvenine ilham veren yazar ve eserlere öyküde yer verilir. Öykünün kahramanı ilk etapta kaleme aldıklarını boşlukta yankılanan ses gibi kendisine dönen ama

başkalarına ulaşmayan bir ses olarak görür. Bu konuda kendisine yakın hissettiği Oğuz Atay'dan bahseder. Tosun'un kahramanın ağzından verdiği göre Oğuz Atay'ın da sesi insanlara geç ulaşmıştır. Oğuz Atay'ın Tutunamayanlar kitabındaki bilinçaltı karakteri Olric gibi bir hayali karakter olan Albay ile konuşarak öykü yazma yolculuğunu okuyucuya da yaşatır:

“Sesimi diyorum Albayım, sesimi kimse duymuyor. Artık ben buradayım, siz neredesiniz diye bitiyor tüm öykülerim. Ama kimse duymuyor. Yok Albayım, artık Oğuz Atay'ın sesini herkes duyuyor. Oğuz Atay'ın sesi biraz geç geldi ama artık gümbür gümbür yankılanıyor. Hatta onun sesi o kadar çok çıkıyor ki bizim sesimiz duyulmuyor. Kitapları yetmişinci baskıyı geçti. O olsa bu kadar güçlü duyulmasından rahatsız bile olabilirdi.” (Tosun, 2017c: 37 )

“Boşluğun Sesi” öyküsünde anlatıcı kahraman yazdıklarında önce kendi hayatını kurgulayarak başlar ama kurguya nasıl yön vereceğini ilk etapta bilemez. Daha sonra yazma serüveninin en ince detaylarına varana kadar öykülerini nasıl oluşturduğunu söyler. Yazar, yazma serüveninde kendisine köşe başları teşkil eden Doğu'dan ve Batı'dan yazarların isimlerini, hayatlarını ve eserlerini metinlerarasılığa başvurup kurgusal bir yapıya oturtur:

“Paris'te Proust'u, İran'da Hafız'ı, Konya'da Mevlana'yı, Mahalle Kahvesi'nde Sait Faik'i, Londra'da Katherine Mansfield'i ziyaret ettim. Buradan bir çıkış bulabilir, yüz yüze derdimi anlatabilirdim.” (Tosun, 2017c:42)

“Körebe” öyküsünde toplumun önemli bir yarası olan küçük yaştaki kız çocuklarının; çocukluklarını ve gençliklerini yaşayamadan üstlerine ağır sorumluluklar binerek hayat yolunda nasıl ezildiklerini dile getirir. Adalet Ağaoğlu eserlerinde ezilen, pek çok sıkıntıya maruz kalan kızların hayat öykülerine değinmektedir. Necip Tosun da genç kızların yaşadığı sıkıntılarla ilgili konuya hem Adalet Ağaoğlu'na atıfta bulunarak hem de kendi tefekkür dünyasında mevzuyu harmanlayarak okuyucuya sunar:

“Zaten kırılmış, hayat oyununda yenilmiş kızları Adalet Ağaoğlu yazıyor, ben değil. Ama eminim senin öykünü Körebe metaforuyla anlatırdı. Gözleri bağlı, kasabada

unutulmuş kahramanlar ancak böyle anlatılabilir. Çünkü oyun bitmiş, herkes dağılmış, sen orada, öylece, gözlerin bağlı olarak unutulmuşsun.” (Tosun, 2017c:60)

“Hayata Düşmek” öyküsünde toplumda görüp, belki de yanından geçip gittiğimiz yalnız bir temizlik işçisinin içinde nasıl bir acıyı barındırdığını anlatmaktadır. Yazar, öyküdeki temayı Hulki Aktunç’tan emanet alır. Hulki Aktunç öykülerinde hem toplumsal hem bireysel sorunları ele almaktadır. Hulki Aktunç’un öykülerinde “geçim sıkıntısı, dar gelirlilik, yaşam mücadelesi, işçi sorunları, kuşak çatışması, kenar mahalle yaşantısı, çocuk yaşta çalışma zorunluluğu öne çıkan toplumsal temalardır. Bireysel temalar özellikle son öykü kitaplarında göze çarpar. Bunlar aşk ve sadakat, cinsellik, yalnızlık, gayr-ı meşru ilişkiler, ayrılık, ölüm gibi temalardır.” (Karataş, 2013:147) Necip Tosun da toplumsal bir sorun olan işçi sorunlarını bireysel bir sorun olan yalnızlığı birleştirerek hayatta yeri olmayan bir temizlik işçisinin yaşamına anlamlı bir şekilde yerleştirir.

“İki Damla” öyküsünde, tıpkı Orhan Kemal gibi “toplumsal temalarla bireysel temalar iç içe geçmiş” (Özer, 2016:218) olarak öyküsünü kurgular. Bir sokak çocuğu olan simitçi Hasan’ın şahsi yaşantısından yola çıkarak toplum tarafından ezilen hasta, yoksul insanların yalnızlığını anlatır. Sokak çocuğunun yalnızlığına çözüm bulma gayesi olmadan okuyucuya sunar. Necip Tosun, Orhan Kemal gibi, yaşananlardan toplumsal düzeni sorumlu tutar:

“Hasan, bu kasabanın anlayışsız insanların ezip yok ettiği insanlardandı.” (Tosun, 2017c: 80)

Orhan Kemal’in eserlerindeki kişiler “genellikle eğitim almamış, hayatta başarılı olamamış, maddi olarak sıkıntı çeken kişilerdir.” (Özer, 2016: 219) Öykünün kahramanı simitçi Hasan da yoksulluğun kara yüzünü hayatının her deminde gören, daha on yaşında simit satmaya başlayarak evi geçindiren gariban bir simitçidir. Simitçi Hasan hem ailenin umudu olur hem de erken yaşta sorunlarla boğuşur. Sokaklarda oyun oynayan bir çocuk olarak değil simit satan bir çocuk olarak toplumda yerini alır.

“Teneffüs” öyküsünde Tosun, Bilge Karasu’nun tema değerlerini kullanır. Bilge Karasu’nun hikâyelerine baktığımızda yalnızlık, ölüm, arayış, toplumdan kaçış, korku, bunalım

konularının ön plana çıktığını görürüz. Necip Tosun, bu öyküsünde küçük bir kulübede yaşayan, denize gitmek dışında insanlarla ilişki kurmayan kahramanın yalnızlığını ve toplumdan kaçışını, iyi niyetle kurtarmaya çalıştığı bir adamın ölümünü, hakkında yalan yanlış yazılan bir hikâyeye karşı iyi hikâyesini yazma arayışını, ilk boğulma tehlikesinden sonra yaşadığı korkuyu, hayatı boyunca kendi benliğini anlamlandırmaya çalışan kahramanın bunaltısını öyküsüne taşıyarak Bilge Karasu'nun sıkça değindiği temalarla öyküsünü kurgular. Bilge Karasu'nun eserlerine atıfta bulunması da boşuna değildir. Bilge Karasu; Göçmüş Kediler Bahçesi'nde korkuyu, Troya'da Ölüm Vardı'da ölüm ve yalnızlığı, Kısmet Büfesi'nde ölümü (Alan, 2005:55) izleklerini işler ve Necip Tosun "Teneffüs" öyküsünde bu temalarla bağlantı kurar.

"Sur Nefesi" öyküsünde Necip Tosun, ihtiyar kişinin; eşinin ölmesi ve kızının evlenmesi üzerine yaşadığı yalnızlığı ve bu yalnızlıkla beraber hayattan iyice kopuşunu anlatır. Yalnızlık, içine çeken bir bataklık gibidir. Çözüm yolu bulamadığı için de çaresiz kalmaktadır. Yazar, Rasim Özdenören'in de çokça kullandığı "arayışların neticesinde ulaşmaya çalıştığı çareler ve çarelere ulaşma yolunda yaşadığı çaresizliklerin hikâyesini" (Kara, 2014: 31) anlatır. Rasim Özdenören'in hikâyelerinde insan çaresizlik içinde bir arayışa düşer. Necip Tosun'un bu öyküsünde; ihtiyar kişi yalnızlığını bitirecek, bu hayattaki acısını sona erdirecek bir çare aramaktadır. Çözüm olarak da her şeyi noktalayacak bir ses beklemektedir. Eserin başlığından da anlayacağımız üzerine bu ses sûrun sesidir. Yani sûrun üflenmesiyle tüm dünyayı sûr nefesi kaplayacak ve âlem ile birlikte insan da ebedî uykusuna dalacaktır. Böylece yaşama dair her şey bitecek, ihtiyar kişi de huzura kavuşacaktır.

İhtiyar kişi kendisine çözüm yolu ararken sürekli bir çatışma içerisinde bulunur. Çevresindeki seslerden yola çıkarak içindeki çözümsüzlüğün kör düğümünü okuyucuya yansıtır. Nitekim Rasim Özdenören'in hikâyelerinde yer alan çatışma durumu yalnızca kendisiyle değil aynı zamanda etrafındaki kişilerle kurduğu ilişkilerde de ortaya çıkar. Bu noktada da Necip Tosun, Rasim Özdenören'den aldığı kahramanın ruh dünyasını ona benzer şekilde yansıtır. Çünkü bu öykünün kahramanı da Rasim Özdenören'in kahramanlarında olduğu gibi içinde yaşadığı çatışmadan dolayı bunalımı, çözülmeyi yaşayan hasta, yaşlı



biridir. Necip Tosun öyküsündeki kahramanıyla yaşlılığın ve geçmişte hayata karışmamanın bedeli olan yalnızlığı, Rasim Özdenören'in kahramanlarında olduğu gibi psikolojik ve sosyolojik yönleriyle işler.

Necip Tosun yalnızlık ve yabancılaşmanın yanı sıra Rasim Özdenören'den aldığı temalardan bir diğeri de “ölüm ve onun ötesidir.” (Tosun, 2017:15):

“Ben yarını, ondan sonrasını, daha sonrasını, ölümü, ötesini merak ediyorum.” (Tosun, 2017c:112)

“Şehrin Sesleri” öyküsünde hikâyeler kuran kişinin yalnızlığını Sait Faik Abasıyanık'tan alır. Öykünün kahramanı yazma işini avareliğinin, yalnızlığının bir sığınağı olarak görür. Şehri karış karış dolaşarak sokaktaki yaşama eğilir. Gözlemlemek, yazmasının da bir parçasıdır. Kahraman, gözlemledikleriyle yeni kurgular oluşturur. Gördüğü her bir yüz, kahraman için yeni bir hikâyenin kapılarını aralar:

“Aslında ben de onlar gibi şehri gezerim. Amaçsız, avare... En büyük tutkum, bir şehri okumak, onun gizini çözmek, onunla iç içe olmak. Hatta bu bir iş, bir saplantı bende. Bir yerden bir yere gitmek değil benimkisi, ben bizzat gezmeyi, dolaşmayı, gözlemeyi iş edindim. Benim işim bu: hikâye avcılığı, karakter avcılığı. Yüzler, sesler, bakışlar ne çok konuşur, ne çok şey aktarırlar. Ben yüzlerin, seslerin, bakışların peşinde koşar, bende uyanan izlenimleri konuştururum.” (Tosun, 2017c:121)

Sait Faik'in öykülerine bakıldığı zaman ana izleklerinin “aylaklık, yalnızlık ve ölüm” (Tarhan Gündoğ, 2009:86) olduğu görülür. Necip Tosun da öykülerinde sıkça kullandığı yalnızlık temasıyla şehir, sokaklar, taksici, müzisyen unsurlarını kullanarak atmosfer öyküsü yaratır.

“Küçük Berivan” öyküsünde, Necip Tosun kendisinin ve Ferit Edgü'nün de eserlerinde sıklıkla kullandığı temalardan bunaltıyı ve bunaltının bir sonucu olarak başkaldırı, hüznün ve özlemi harmanlar, yeni bir atmosfer öyküsü yaratır. Ferit Edgü başkaldırını “bireyselliğin kazanılması ve tek başına bireyin kendi olarak kalabilmesinin koşulları olarak algulamaktadır.” (İş, 2007: 71) “Küçük Berivan” öyküsünün kahramanı Berivan da baba

yoksunluğuyla hayatta özünü kaybetmeden birey olarak kalabilmenin, bireyselliğinin varoluş sancısını yerine getirebilmenin mücadelesini vermektedir:

“Sanki hayata yenik başlamıyor da sadece ayağı kayıp düşmüş biri gibi üstünü başını temizliyor, boş ver olur böyle şeyler aldırmazlığında beni kendisiyle eşitliyordu.”  
(Tosun, 2017c: 133)

Bireysel bir sıkıntı olan yoksunluk yanında Ferit Edgü'nün de eserlerinde yer verdiği toplumsal bir sıkıntı olan yoksulluğa da (Yiğit, 2007: 262-264) başkaldırmaktadır:

“Cılız, çelimsiz üflesen hindiba gibi darmadağın olacak yok hükmündeki kız, hapsedildiği yoksulluk portresinin çerçevesini kırıp resimden dışarı çıkmış hayata meydan okuyordu.” (Tosun, 2017c: 134)

“Cem Zehiri” öyküsünde yazar, tarihi bir şahsiyet olan Cem Sultan'ın yalnızlığını Kemal Tahir'den ödünç alır. Kemal Tahir genellikle “romanlarında yakın ve uzak geçmişimizi konu edinen” (Gülşen, 2012: 33) eserler yazıp tarihi olayları tema olarak eserlerinde kullanır. Kemal Tahir işlediği tarihsel mevzularıyla eserlerinin bireysellikten ziyade toplumsal tarafı ön plana çıkar. Toplumun dinamiklerine inmek için tarihe ve tarihin önemine değinir. İnsanın varlıksal olarak kendini bugünde ortaya koyabilmesi için tarihteki bağlantısını görmek gerekir. Bu yüzden Kemal Tahir de roman tiplerini oluştururken tarihi olaylardan esinlenmektedir.

“Bahar ve Kelebekler” öyküsündeki kimliksel değişim izleği Ömer Seyfettin'den alınır. Hem başlık hem millî ve dinî aidiyet ile kimlik teması Ömer Seyfettin'in “Bahar ve Kelebekler” öyküsüyle aynı çizgidedir. “Geleneksel yapıların sarsıldığı ve yıkıldığı, aidiyetin ve kimliğin sorgulandığı” (Göncü, 2012: 53) Ömer Seyfettin temaları, Türklerin fetihleriyle yeniden inşa ettiği coğrafyalar etrafında şekillenir. Türk ve İslâm medeniyet ile kültürünün inşa edildiği Balkan coğrafyası Ömer Seyfettin'in öykülerinde yer alan mekânlardır. Necip Tosun da bu öyküsünde Ömer Seyfettin kahramanı olan “kaybedilmiş Balkan acısı yaşayan seyyahı” (Tosun, 2018: 68) kullanarak Balkanlarda yaşanan millî ve dinî kimlik ile aidiyet duygusunda yaşanan değişimleri öyküsünde işler. Toplumsal bir temayla karşımıza çıkan Necip Tosun,

öyküdeki kahramanıyla Üsküp sokaklarını karış karış gezer. Bir zamanlar Osmanlı Devleti'nin elinde olan Üsküp sokakları farklı dili konuşan insanların bir aradığı yaşadığı cennetten bir köşedir. Balkanlar geçmiş zamanda hoşgörüyü oluşan koca bir medeniyeti bağrında saklar:

“Osmanlı, Balkanları bir çiçek bahçesine çevirmişti, binbir koku saçan renk renk çiçekleri beş yüzyıl boyunca sulamış, bakımını yapmış, hepsinin kendisi olarak kalmasını sağlamış, bu bahçede huzur içinde dolaşmıştı. Küçük bahçede yedi ayrı dil aynı anda konuşulmuş, kimse bundan rahatsızlık duymamıştı. Hiçbir çiçeği ezmemiş, renksiz, kokusuz bırakmamıştı. Her renk kelebek burada özgürce dolaşmıştı. Çünkü Balkanlar, Osmanlının bahar rüyası, cennet bahçesiydi.” (Tosun, 2017c: 151)

Ancak bugüne geldiğimizde Ömer Seyfettin'in öykülerinde işlediği Balkanlar ile bugünkü Balkanlar arasında ciddi bir değişim vardır. Osmanlıdan kalan mahallelerde, çarşılarında, her bir taşında Türklere aidiyet duygusunu yaşatan izler silinir. Yerini boşluklara, çürümüşlüklere bırakır:

“Taş köprülerde, çarşılarında, Türk mahallelerinde siyah kelebekler dolaşıyor. Hüzne boğulmuş yapayalnız cami, tüm dükkânları kapanmış bedesten, Türk'ü kalmamış Türk çarşıları neyi kaybettiğimizi resmediyor.” (Tosun, 2017c:151)

“Bu sokaklarda, bu mekânlarda bir dilde yaşanmışlıklardan iz yok artık. Onları mekânlar bile unutmuş, yeni insanlara, yeni dile yabancı. Üsküp, anlatacağı hikâyelerin dinleyicisini kaybetmiş dilsiz bir şehir.” (Tosun, 2017c:152)

Necip Tosun, Balkanlardaki millî ve dinî değişimi o toprakların, Türklerin elinden çıkmasına bağlar. Yabancıların (gayri Müslimlerin) eline geçmesiyle bahçede açan binbir renkli çiçekler solar, medeniyet de yok olur:

“Ama şimdi bu medeniyet artık mahzun ve yaralı. Suları, taşları, toprağı konuşuran, Vardar'ın, Tuna'nın nabzını tutan medeniyet yok olmuş. Beyaz kelebekler burayı çoktan terk etmiş. Çiçekler birbirini tarumar ediyor.” (Tosun, 2017c: 152)

Tosun “Bir Hikâye Kalır Geriye Her Şeyden” öyküsünde, bireysel bir konudan sıyrılarak toplumsal bir konu olan dostluk temasına değinir. Yıllardır görüşmeyen beş eski dost yıllar sonra sahil lokantasında bir araya gelir ancak geçen yıllar içinde görüşmediklerinden konuşacak bir şey bulamazlar. Beş arkadaştan biri olan öykücü, eski arkadaş grubunu bir araya getirirken her şey eskisi gibi olur, bıraktıkları yerden devam edebileceklerini zanneder. Fakat aradan geçen otuz yılın ardından konuşacakları hiçbir şey bulamazlar. Tosun, öyküsünde “Selim İleri olsa bugüne Dostlukların Son Günü derdi diye düşündü. Eski dostlar bir araya geliyor sonra tıpkı bilardo topları gibi her biri ayrı yöne savruluyorlardı.” (Tosun, 2017c:171) diyerek Selim İleri’ye atıfta bulunur. Tosun’un gönderdiği bu açık ipucunun boşuna olmadığı ve Selim İleri’nin “eserlerinin önemli bir kısmında dostluk temasının işlendiği görülür.” (Bildirici, 2006: 125)

Pastiş tekniğiyle başka yazarlara ait temalara değinilmesi okuru, Tosun’un öykülerini yazma amacına hizmet ettiğini düşündürebilir. Çünkü Tosun’un öykülerinde yer alan kişiler genellikle yalnızlık çeken ve hayat mücadelesi veren kişilerdir. Tosun, bireysel ve toplumsal sıkıntıları vermek isterken öykünme tekniğine başvurmuştur. Öykünme tekniği, diğer yazarların yaşadığı çağa ait problemleri Tosun’un yaşadığı çağa getirerek, Tosun tarafından yeniden kurgulanmasını sağlamıştır. Öykünme tekniği böylece Tosun’un öykülerinde de “yansıtma niteliğini” (Aktulum, 2004: 336) göstermiş olur.

### **2.1.2. ÜSTKURMACA**

Yaşanılan zamanın “yaşama/uzaya/dünyaya/insana bakışı ve gerçekliği algılayış biçimi” (Ecevit, 2016: 21), o çağın sanat ürününe ve edebî metnine etki eder. Yaşanılan çağdaki siyasi, ekonomik, teknolojik, dinî faktörler gerçeklik anlayışını değiştirebilir. Modern öncesi dönemde dinî gerçeklik anlayışı hâkimken, daha sonra akıl ve bilimin yol açtığı gerçeklik anlayışı hâkim olmaya başlar. Modern öncesi zamana göre üretilen metinler zaman ve uzam bağlamında kesin sınırları çizilebilen, akışı saptanabilen metinlerdir. 20. yüzyıla gelindiğinde somut ve maddeci bilim anlayışı yıkılır. Buna bağlı olarak edebî metinlerin

gerçeklik anlayışı da “belirsizlik/olasılık/görecelik” (Ecevit, 2016: 27) kavramlarına göre şekillenmeye başlar. Yirminci yüzyılda edebî metinler “somut-soyut, dış-iç bakımından yaşamı kurgulama yönelimini” (Eliuz, 2016: 114) bırakır. Her eser kendi gerçekliğini yaratarak kendi kendini kurgulama anlatım tekniğine yönelir. Postmodern eser “yapıbozumuna uğratılan yazının gerçekliği reddettiği oranda gerçek” (Eliuz, 2016: 114) olabileceğini savunur.

Yapıbozunda iki kere iki dört eder mantığıyla hareket edilmez. Bulmacanın tüm parçalarını doğru yere koyan bir anlayıştan ziyade esnek bir anlayış hâkimdir. Bu kuramı inceleyen kişi metni kırılğan, eğilip bükülebilen bir yapı olarak görebilmelidir.

Yapıbozumun gerçeklik anlayışıyla bir metinde kullanılabilecek anlatım biçimlerinden biri de üstkurmadır. Üstkurgu postmodernizmde kullanılan temel tekniklerden biridir. “Üstkurgu terimi, kurgu ve gerçek arasındaki ilişkiye yönelik soruları ortaya koymak için özbilinçli ve sistematik bir şekilde eserin kendi statüsüne dikkat çeken kurgusal yazıma verilen bir addır.” (Ören, 2016: 16) Üstkurmaca bir metin kurgunun kurgusu olduğunu fark eden anlatıdır. Postmodern anlatı geleneksel ve modernist anlatı tekniklerini birleştirir. Postmodernizm sıra dışılığın karşılığıdır ve belirsizliğe yönelir. Alışılmışın dışına çıkarak var olan düzeni sorgular. Bunun için de üstkurmaca tekniğini kullanır.

### **2.1.2.1. Anlatıcıyı Etkin Figür Haline Getirme/Yazar ve Okuru Özdeşleştirme/ Anlatıcı - Okur İlişkisi**

Postmodernist yazarlar, okurun ve yazarın pozisyonlarını önemli ölçüde değiştirirler. Okurun önemi artarken yazarın pozisyonu daha geri planda kalır. Modernizm anlatıcıyı ön plana çıkarıp yazarı görünmez kılarken, postmodernizm hem yazarı belirgin kılar hem okurun gücünü ön plana çıkararak modernizmle çizgisini farklılaştırır. Postmodern roman ve hikâye, modernizmin “aksine gayrişahsi anlatıyı benimsemez; tam tersine gayet şahsi metinlerdir ve anlatıcının ironik biçimde kendini teşhir etmesinden hoşlanırlar. Yazar, sıkça kurguladığı dünyaya girer ve ontolojik gerçek/kurgu ayrımını yok eder. Üstkurgu yönteminde yazar neredeyse karakterlerden biri gibi davranır.” (Antakyalıoğlu, 2013: 170) Yazarın eserdeki

pozisyonunu belirlemek üstkurgunun eser içindeki durumunu ortaya koyar. Kurgunun ne kadar üstkurgu özelliği barındırdığını gösterir. “Yazar, üstkurgunun örnek olacağı bir şekilde yazar ve okuyucunun rolleri içinde kurgunun üretimini de ona tepkiyi de barındıran diyalektik bir şahsiyettir.” (Ören, 2016: 47) Anlatıcının ve okurun metinde ne kadar aktif olacağını yazar belirler. Bu nedenle önemli bir pozisyonu vardır.

Üstkurmaca bir metinde yazar, metnin akışını keserek olaylar hakkında fikirlerini beyan edebilir, ahlak dersleri verebilir ya da hayata dair görüşlerini belirtebilir. Yazar, okur gibi hareket edip onun gibi düşünür, soru sorar, cevabını verir. Tıpkı Ahmet Mithat Efendi'nin eserlerinde araya girip okurla konuşması gibi yazar kendisini belirgin kılacak bu tür işlemleri yapabilir. Eskiden bu durum bir kusur sayılmaktaydı. Metnin içerisine yedirilmeyen fikir, metnin doğal akışını bozan bir unsur olarak karşımıza çıkmaktaydı. Ancak postmodernistler şu an bu tekniği kasıtlı kullanarak farkındalık yaratmaya çalışırlar. Okur girdiği metin dünyasının basit bir kurgu olmadığını görür. Bu yüzden okura da birtakım görevler düşer. Üstkurgunun okuru, okuma sürecine aktif olarak katılan bir okurdur. Okur, metnin içindeki oyun labirentlerinde yazar-anlatıcı gibi dolaşır. Okur, okuduğu metnin kurgu içinde kurgu olduğunu böylece fark eder. Üstkurgusal metin içinde önemli bir konuma yükselir.

Üstkurmaca bir metin içerisinde kurgu çoğulluğunun “odaklandığı bir yer varsa o da yazar değil *okurdur*.” (Eagleton, 2004:173) Çünkü anlatıyı alımlayacak olan okurdur. Üstkurmaca metin okurlar topluluğuna göre meydana getirilir ve okurla karşılıklı bir etkileşim halinde metnin şifreleri çözülür. Okurların metni yorumlamasında “metnin nasıl iletildiği ve ne tür etkileşimlere yol açtığı” (Şaylan, 2016:337-338) önemlidir.

Necip Tosun; öykülerinde yazara, okura ve anlatıcıya görevler yükleyerek üstkurgusal yöntemi kullanır. Yazar; metinde kimi zaman hayata dair kesin hükümler içererek ön plana çıkar, kimi zaman yazar-anlatıcı olur, kimi zaman bir konu hakkında bilgi verir, kimi zaman da okura seslenir. Tosun, özellikle yazar-anlatıcı kimliğine önem verir. Necip Tosun'un büyümlü gerçekçiliği kullandığı öykülerinde bazı noktalar okurun muhayyilesine bırakılır.

*Emanet Hikâyeler*'deki “Dağların Çağrısı” adlı öyküde incinmiş, kırılmış bir udinin yaşadıklarını anlatmak için yazar araya girme tekniğini kullanır. Öykünün bir üstkurmaca olduğunu okura hissettirir. Yazar araya girerek; öykünün yazılmasının amacını, hayata dair edindiği tecrübelerle yine hayata dair yargılarını ifade eder. Bu amaçla yazılan ara cümleler anlatıcının duygularını ve durumunu ifade etmekte yardımcı bilinç görevi görür. Hayatın dilini insanın ancak kendisinin kurabileceğine dair mesajları ileten bu cümleler karşısında okur varmış gibi kaleme alınır: “Biz yazdıktan sonra işe yarayacak bu yaralar” (Tosun, 2017c: 7), “Hayat arzuların bir bir yenilmesidir, bunu bil.” (Tosun, 2017c: 9), “Kader budur, insanın kendi hikâyesinin dinleyicisi olması...”(Tosun, 2017c: 11), “Hayat ancak kaybetmişlerin, yenilmişlerin diliyle tanımlanabilir.” (Tosun, 2017c: 14), “İnsan sadece kendine çarpınca uyanır.” (Tosun, 2017c: 16), “En ucuna varmadan hayat gözüküyor.” (Tosun, 2017c: 18), “Her hayat eklenecek hiçbir şeyin kalmayacağı temiz bir son ister.” (Tosun, 2017c: 20) Yazar kurguladığı dünyanın bir parçasıdır. Kahraman olayın akışında ne kadar etkin figür ise yazar da araya girdiği cümlelerle öykünün seyrinde o kadar etkin konuma gelir. Yazar-okur ilişkisinde okurla muhataplık kendisini açık ederek gerçekleşir.

“Dağların Çağrısı” öyküsünde kendini belirginleştiren kişi yazar-anlatıcıdır. Öykü kahramanı udi (aynı zamanda anlatıcı), hikâye anlatıcısının görevini anlatır. Öyküdeki anlatıcının kılığında gizli olan Tosun, öykülerinde kullandığı kahramanların panoramasını çizer. Öykülerinde resmettiği kahramanları gerçek hayattan nasıl yakalayıp öyküye yerleştirdiğini okura verir:

“Bir hikâye anlatıcısı genelde sıradan bir insanın peşine düşer. Çünkü o gizemde saklanan bir şey olduğunu sezer, o sırra vakıf olmak ister, o insanın içine ata ata boğulmuş olduğunu bilir, bilir ki o kişi aslında içinde kalan acıları anlatarak silmek ister, böylece saplı bıçağı kalbinden çıkarır ve hikâyecinin eline bırakır, hikâyeci tam da o kişi olmak ister. Susan her insan mutlaka müthiş bir konuşma isteği ile doludur sadece muhatabını bulamamıştır. Beni de hep bu insanlar çeker. Zaten bana göre hayat ancak kaybetmişlerin, yenilmişlerin diliyle tanımlanabilir. Çünkü ancak mağluplar hayatı kavrayabilir. Anlam her yenilgide zerre zerre vücuda yayılır, mağlup ona dokununca mana ışıldar, dile gelir. Ama bu dil, mağluptan başka kimsenin anlayamayacağı bir

dildir. Sanatçı bu dili yeniden hayatın diline tercüme eden kişidir.” (Tosun, 2017c: 14-15)

*Emanet Hikâyeler*'deki “Körebe” öyküsünde, dayı (ÖYKÜCÜ) ve yeğeni (KAHRAMAN) adını verdiği anlatıcılarını ön plana çıkarır. Sırayla duygu ve düşünceler verilir. İçinde acının ve hüznün harmanlandığı yeğen (KAHRAMAN) içindekileri anlatmak, sitemini, halini, arayıp sormadığı için dayısına hesap sormak ister ancak zihnindeki bulanıklık yüzünden susar. Yazar bu susma eylemine dikkat çeker:

“Sessizlik herkesi kendi içine itiyor, insanı kendi kendine konuşurmaya başlıyor, anılar, görüntüler, sesler zihne üşüşüyordu. Açıkta hiçbir şey duyulmuyor ama herkeste bir iç konferans işliyordu.” (Tosun, 2017c: 55) Öykünün kurgusu normal akışında anlatıcılarla devam ederken yazar iç konferans diye bir kavramı gündeme getirir bu noktadan itibaren kurgunun normal akışının dışına çıkar. Yazar, dış diyalog ve iç konferans anlaşma biçimlerinin arasındaki farkı anlatmak için araya girer: “Edebiyat bu yüzden vardır ve bu iç konuşmayı dışarı verir.” (Tosun, 2017c: 56)

“Körebe” öyküsünde yazarın araya girme sebeplerden bir diğeri de öykü içinde öykünün yer aldığını bildirmektir. Şahıs kadrosundaki dayı-yeğen öykü içinde kendi öykülerini yazarak öykücü-kahraman olurlar:

“Artık karşısında bir öykü durduğunu biliyor onu nasıl anlatacağını kuruyordu. Dayı-yeğen olmaktan çıkmışlar öykücü-kahraman olmuşlardı. Öykücü bir öyküye yakalandığını görüyordu. Açılan büyük bir boşluğa doğru düşüyor gibiydi.” (Tosun, 2017c: 57)

“Sözcükler” öyküsünde, yazar karşımıza farklı bir şekilde çıkar. Yazar, anlatıcı kimliği altına saklanarak öyküsünü baştan sona bu şekilde kurar. Öyküde bahsedilen kahramanın nasıl bunaltı içine girdiği, hayatına sirayet eden yalnızlığın sebepleri ve bir ömrü nasıl geçirdiği yazar-anlatıcı kimliğiyle verilir. Yazar-anlatıcı karşısında biri varmış gibi konuşurken okur öyküdeki kahraman kimliğine bürünmeden dikkatli bir şekilde okuma yapmalıdır. Yoksa okur-kahraman ilişkisi belirsiz bir hâle gelebilir. Bu yüzden yazarın öyküde italik yazıyla



aralara girerek durumu tanımlamak, sorular sormak gibi belirginleştirmelerle kahraman-okur çizgisi ayrışırken, yazar-anlatıcı da belirgin hâle gelir:

“Birden Verdi’yi bastıran gürültüler geliyor kulağına. Gerçekten duydun mu yoksa uyduruyor musun? Çünkü kulağın hep kapıda, hep birilerini...” (Tosun, 2016: 8)

“Peki o zaman, sözcükleri yeniden yorumluyoruz.

Tanımla şimdi elli yılını, en çok neye benziyor?” (Tosun, 2016: 9)

“Şimdi söyle bulduğun şeyi.” (Tosun, 2016: 10)

“Oysa sen ne yaptın?” (Tosun, 2016: 11)

“İşte gördün. Benim diye taşıdığım o ruh neymiş meğerse?” (Tosun, 2016: 12)

“Göğsüne inen nedir şimdi, bunaltan, nefes aldirmayan göğsüne.” (Tosun, 2016: 13)

“Telefon” öyküsünde yazar, kahramanlarını kadın ve erkek diye cins isimlerle adlandırarak sırayla öyküye yerleştirir. Küçük alt başlıklar halinde kadın ve erkek kahramanların yaşadıkları, hissettikleri öyküleştirebilir. Öyküde kimi zaman yazarın kimi zamanda anlatıcının anlatımı ön plana çıkar:

“ Kadın

Peki, hep böyle midir, ne kadar gidilirse gidilsin başladığı yere mi döner insan, bütün yıkımlardan sonra, başladığı yere. Eteğinde birikmiş yenilgiler, kimse duymaz mı sesini. Avuçlarında bir yığın anahtar, sislerle kaplı kapıların önünde şaşırır kalır mı. Böyle mi olur gerçekten, içinin yolunu ansızın kayıp mı eder...

Erkek

Hep aynı saatte kalkardı. Henüz insanların sokakları doldurmadığı, araba kornalarının iştilmediği, caddelerin boş olduğu saatlerde. Aslında lokali erkenden açması gerekmiyordu. Ama sabah sessizliğinde yürümeyi, iş yerinde müşteriler gelmeden bir süre kendini dinlemeyi seviyordu...” (Tosun, 2016: 26)

“Genç Ölmek” öyküsünde, geçmişte yaşamları kesişmiş iki arkadaştan biri anlatıcı diğeri kahramandır. Hayat öyküsü anlatılan Nihat, anlatıcının gençlik yıllarındaki en samimi arkadaşıdır. Hayatı genç yaşında çok hızlı yaşayıp tüketen Nihat’ın hayat hikâyesinden anlatıcı için taşıdığı duygu değerine kadar her detayı öğreniriz. Anlatıcının da öykünün sonunda itiraf ettiği gibi Nihat’ın hayat hikâyesini arkadaş anlatıcı ağzından dinleriz. Nihat öyküsünü anlatan değil başkaları tarafından hayat öyküsü yazılan olur:

“Örneğin bu hikâyeyi Nihat olsaydı eminim böyle anlatmazdı. O gözlerini kısarak uzaklara bakar, coşkulu, gür sesiyle hapishane bölümüne, lokantanın yanışına, öldürülüşüne pek çok olay, macera katardı. ‘Lokanta olayı öyle değil arkadaşlar’ derdi, ‘o lokantayı ben yaktım.’ ‘Şişlenmedim’ derdi mesela, ‘hemşerim sen ne diyorsun, ben kendim intihar ettim.’ Bu yüzden kendi hikâyesini keşke ondan dinleyebilseydik. Tam da mahallenin girişinde, yağmur yağın bir sonbahar günü, bir saçak altına sığınmış tüm arkadaşlar olarak, çamurlu yollara, sise batmış evlere bakarken, o elleri cebinde, kasabadan intikamımızı alırcasına o gür sesiyle kendi hikâyesini baştan sona anlatabilseydi. Ama dünyanın düzeni böyle kurulmuş, hikâyeyi yaşayan başka, anlatan başka.” (Tosun, 2016: 43-44)

“Süt Kokusu” öyküsünde yazar, emir kipiyle öğüt anlamı taşıyan bir mahiyette örtük olarak okura seslenir. Dışardan bir gözle kahramanın hareketlerine müdahale eden yazar, kahramana seslenmiş gibi yapıp okura seslenir:

“İnsan ilk ve son kez çocukluğundan yaralanır bunu unutma, sonra bir ömür taşır bu yarayı, çünkü ilk yaralar insanın hep başucunda bekler, sadece hatırlatır kendini ara ara, tam da unuttuğunu sandığın anda, çünkü yaralar hiç kapanmaz, hep böyle insanı elinden tutar gezdirir bir ömür...” (Tosun, 2016: 78)

“Gece, Anne ve Çocuklar” öyküsünde, olaylar ve durumlarla ilgili genel bilgiler yazar anlatıcının ağzından verilirken evladını kaybetmiş, acılı bir annenin yaşadıkları ve hayata karşı varoluşsal sorgulamalarının anlatıldığı kısımlar da kahraman anlatıcının ağzından verilir. Yazar, öykünün sonunda anne anlatıcısı ön plana çıkartarak vermek istediği mesajları aktarır:

“... peki yaşadığımız, gördüğümüz şeylerin hangisi gerçek, hangisi hayal? Örneğin, buğulu camlarına umutsuz işaretler çizilen şu tramvay, kurşuni bir karaltı mıdır, yoksa madeni bir kalabalık mı? Neyi taşır tıkırtılı bir akışkanlıkta yorgun raylarda ilerlerken, neyi? Bir çılgılığı mı, umudu mu, bir küçücük meleği mi? Hangi karanlıktan korur yolcularını, hangi çılgıktan, hangi ıssızlıktan, hangi ölümden? Hangi esrarını bağışlar şu gecenin ritminin, ıssız ölümlerin?...” (Tosun, 2017a: 87)

### **2.1.2.2. Anlatının Yazılış Sürecini Metnin Konusu Haline Getirme**

Postmodern bir anlatıyı okurken geleneksel anlatının sunduğu imkânlardan daha farklı bir okuma yapmak gerekir. Çünkü üstkurgusal bir metnin her bir okuması ayrı bir anlam üretir. İçeriksel olarak ürettiği anlam yanında “okuma ve yazma süreçleri, okumanın başlı başına bir metin yaratma, bir yapı oluşturma ve anlama” (Ören, 2016: 53) o metnin inceleme aşamalarındandır. Gerçek hayatla kurmaca dünyanın karşılaştırılmasına da imkân veren üstkurgu, düşünülen, tasarlanılan edebî fikirlerin nasıl hayalî bir kurguyla meydana getirildiğini, gerçekliğin oluşturulduğunu ve yazıldığını anlamamıza yardımcı olur.

Postmodern yazarlar, anlatılarının kurmaca olduğunu göstererek, anlatının yazılış sürecine hem eserlerinde yer verirler hem de metnin asıl konusu haline getirebilirler. Kurgunun eserin konusu haline getirilmesi, kurgunun kendisini fark ettiğini gösterir. Kurgunun kurgulanması daha öncede yapılan bir işlemdir ancak kurgunun kendini fark ederek kurgulaması postmodern bir yaklaşımdır. Kendi kurgusunu üreten metin tıpkı iç içe geçmiş çemberler gibi kurmaca içinde iç kurmacayı oluşturur.

Üstkurmaca yazarı kurgunun içindeki iç kurmacayı farklı biçimlerde okura verebilir. “Yazar, okura okuduğu metnin kurgusal olduğunu kabul ettirir, sürekli bakış açısı değişir; okur beklentileri boşa çıkarılır, hikâye içinde hikâye anlatılır; okura okuduğu şeyin gerçek değil bir oyun olduğu hatırlatılır; metinde, roman/öykünün yapısı, teorisi tartışılır kısaca kurgu tüm sayfalara nakşedilir.” (Tosun, 2014: 218) Yazar bu tekniği okura verirken okuduğu şeyin sadece bir kurgu olduğunu, bu durumu ikisinin de bildiğini fakat yeni metinde yeni mesajlar olduğunu hissettirir.

Üstkurmaca yazarları bu teknikle vermek istediklerini bu misyonlarla verirken okur da geleneksel anlatılardaki okurun profilinden sıyrılmak durumundadır. Geleneksel anlatılarda kronolojik zaman algısıyla oluşturulduğundan, okur metnin akışına kendisini kaptırır. Ancak kullanılan bu teknik, ampirik olmayan bir okurun akışına kapılıp gitmesine engel olur.

Bu tekniğin okura getirdiği avantaj, okurun aklına gelen bazı soruların cevabını vermesidir. Anlatının nasıl oluştuğunu merak eden okur, yazarın nasıl yazdığına dair sırlara vakıf olabilir.

Necip Tosun'un öykülerinde yazma eylemi, hikâye yazıcısı, dergiler, kitaplar, vs. unsurlarla donattığı pek çok öyküsü vardır. Tosun, okuma ve yazma serüvenini Doğu'dan ve Batı'dan eserlerle zenginleştirmekte, öykülerinin bazılarında da okuduğu eserleri hissettirmektedir. Özellikle *Emanet Hikâyeler*'deki "Boşluğun Sesi" öyküsü Tosun'un yazı dünyasının izlerini öğrenmek bakımından manidardır. (Bkz: Ags.)

"Boşluğun Sesi" öyküsünde bir 'yazar' kahramanın 'yazma serüveni' temasının kurgusal bir çerçevede okuyucuya sunumu gerçekleştirilir. Bu yazma sürecinde yazar, ilk etapta yazdıklarının yaralara çare olmak istediğini ancak bunun herkese ulaşamadığından yakınır. Bu konuda kendisini Oğuz Atay'ın da öldükten sonra kıymetinin bilindiğine atıfta bulunarak öykü yazma sürecindeki aşamaları anlatır. Yazmak için önce fikri alt yapısının oluşması gerektiğini ve kendisinin bu hususta hangi yazar ve eserlere başvurduğunu öğreniriz:

"Anlamıştım, yazarlık benim kaderimdi, kaçamazdım. Ben ancak yazarak yaşayabilirdim. Yazarlık bir adanmışlık, bir kurban oluştu, bunu anladım. Başka kim sizden bir şey istenmediği halde bütün bir hayatı pahasına gecelerini, gündüzlerini üç beş sayfaya verebilirdi ki? Anlamadığım insanların bunu niye anlamadığıydı." (Tosun, 2017c: 48)

"Teneffüs" öyküsünde de başına gelen bir olayın dışarıdaki gözler tarafından yanlış yorumlanmasıyla kötü bir hikâyenin içinden ancak iyi bir hikâye ile çıkılabileceğini anlayan yalnız bir kahraman vardır. Bu kahramanın hikâye içinde hikâyesi anlatılır. Olayın kahramanı, kendi benliğini arayan ve hayatın içinde kendine yer bulamayan biridir.

Yaptıklarıyla yanlış anlaşılan adam, olayın doğrusunu anlatmak için kendi hikâyesini anlatmaya karar verir. Çözülüş bu iyi hikâyeyi anlatmayla başlar:

“İnsanın kendi hikâyesini kendinden dinlemesi ilginç. Çünkü yıllardır kendimi hiç merak etmedim. Bu yüzden hiç karşılaşmadığım kendimi anlatacağım. Sanki varmışım gibi. Hayatımı bir hikâye olarak sizin önünüze koyarken, derinlere dalıp oradan neler çıkaracak, sahtelik ve gerçekleri birbirinden ayıracağım.” (Tosun, 2017c: 94)

Yazar aynı zamanda hikâye içinde hikâyesini oluştururken bu işi nasıl yapacağını, yazma işinin gereklerini anlatarak yazma süreciyle ilgili yorumlarını da söyler:

“Yazarken görüyorum, bir hikâyenin sadece hakikate yaslanması yetmiyor, nefes alıp vermesi, yaşaması, canlı bir organizma olması gerekiyor. Evet, bir metnin, anlatının nefes alması gerekiyor. Anlatımında arada sırada bir bulanıklık, bir bungunluk olursa o araya bir nefeslik yer bırakmadığım içindir. Çünkü nefessiz kalan cümlelerde anlam kendini açığa çıkaramaz...” (Tosun, 2017c: 95)

“Bir Hikâye Kalır Geriye Her Şeyden” öyküsünde öykü içinde öykü halkacıkları yer alır. Öykü halkacıklarını öykünün kahramanı öykücü anlatır. Yıllar sonra beş arkadaş bir araya gelir ve bu sırada onları gözlemleyen kahramanımız öykücü geçmişteki özellikleriyle bağlantılı Rahmi, Sezai, Murat, Mehmet her biri için ayrı ayrı ve arka arkaya öykü halkacıkları oluşturur:

“Öykücünün parmakları bembeyaz saçına yakışan beyaz sakalı içinde dolaşüyor, düşünceli, dalgın, kalın cam gözlüğünün ardında ortamı düşünüyordu. Eski arkadaşlarını izliyor, onlara öyküler kuruyordu. Her birini bir fotoğrafa yerleştiriyor, oradan bir hayatı resmetmeye çalışıyordu...” (Tosun, 2017c: 166)

## 2.2. İÇ KURGU ÖZELLİKLERİ

Necip Tosun öykülerinin iç kurgu yapısını incelediğimizde tarihe yönelme, fantastikten büyümlü gerçekçiliğe, pop-art ve gerçeklik konularına ait örnekler tespit edildiğinden dört alt başlıkta incelenmiştir.

### 2.2.1. Tarihe Yönelme

Modernizmde gelecek, postmodernizmde geçmiş önemli bir yer tutar. Modernizm yeniye, biricik olana yönelir. Postmodernizm popülizmi ve taklidi benimsediğinden, modern sanatın önemseydiği ve ön plana çıkardığı zamanı yadsımaktadır. Gencay Şaylan'ın söylediği gibi modern sanatın eskiyi yıkıp yeniye kurma çabasında olması tarihsellik boyutu olduğunu gösterir. Ancak postmodern düşünce sisteminin eskiyi yıkıp yeni olanı inşa etmek gibi bir fikri olmadığından tarihsellik boyutu da söz konusu değildir. (Şaylan, 2016: 124)

Peki tarihsellik düşüncesini kabul etmeyen postmodernizmin tarih anlayışı nedir? Postmodernizmdeki tarih anlayışı neleri değiştirdi?

Postmodernizme göre “tarihin akla uygun kuramı yoktur ya da bir başka deyişle tarih, önceden belirlenmiş parametrelere göre oluşmamaktadır. Bu nedenle tarihi kavramak olanaksızdır ve buna bağlı olarak gereksizdir.” (Şaylan, 2016: 117)

Postmodernizme göre zamanın kronolojik bir akışı yoktur. Tarihin belirlenemezliği ya da mantıksızlığı buradan gelir. Bilinçaltındaki zaman/tarih işlemektedir. Tarihin anlamsızlaşmasında kapitalizmle gelen yeniliklerin insanın bilincini etkilemesi vardır. Kapital sistem insanları tek tip insan modeli haline getirmektedir. Modernizmdeki en özel olma, biriciklik buradan gelir. Ancak postmodernizmin sıradanlaşmayı kabul etmesi tarihe yönelme sahasında da kendisini gösterir. Postmodern yaşam, günlük hayatın yalın, sade, bireysel olması görüşündedir.

Postmodernizme göre her çağda bütün insanlar aynı özelliklere sahiptir. Postmodernizm tarihi anlatırken şahıs kadrosunda tarihi büyük şahsiyetlerden ziyade sıradanlaşmış kişilere yer vermeyi tercih eder. Kişiler kadrosu “sıradan askerler (Puslu Kıtalar Atlası), küçük buluşlar peşinde koşan mucitler (Kitab-ül Hiyel), ev kadınları (Benim Adım Kırmızı), savaştan dönen insanlar, (Benim Adım Kırmızı), çocuklar (Benim Adım Kırmızı), nakkaşlar (Benim Adım Kırmızı), Boğaz sırtlarında yaşayan Bizanslılar (Kara Büyülü Uyku), İstanbul’un fethi sırasında top dökümüyle uğraşan Frenk mühendisler ve yardımcıları (Kara Büyülü Uyku), Batılı ressamlar (Resimli Dünya)dır.” (Özcan, 2005: 148) Postmodernizmde tarihi bir eserdeki bilinen, önemli bir şahsiyet günlük yaşantısıyla, hâl ve tavırlarıyla, duygularıyla anlatıya konu olur. Postmodernizmin bu tercihi, modernizmde yer alan seçkinciliğe de bir tepkidir.

Postmodernizmin gerçekliğe bakışı doğruluk kavramını da gündeme getirir ve postmodernizmin gerçeği ispat etmek gibi bir kaygısı yoktur. Aynı durum tarihe bakışında da geçerlidir. “Yeni romancı görsel/tarihsel gerçeklikle örtüşmek zorunda değildir.” (Ecevit, 2016: 39) Yazar tarihî bir şahsiyet, tarihî bir olayla ilgili ne vermek istediye okuyucu onu okur. Yazılanların, doğrulanabilirliği ve ispat edilebilirliği yoktur.

Postmodernizmde tarih bilinçli olarak kurguda yer alır. “Geleneksel tarihî roman geçmişi ciddiye alır; ancak tarihsel üstkurgu onun parodisini yapar. Geçmişi hem kutsar hem de sorgular. İster kurgusal olsun ister olmasın hiçbir metnin merkezinde saklı bir anlam veya tek bir sonuca varan bir yol olmadığını bilir.” (Antakyalıoğlu, 2013: 137)

Tarih konusuna öykülerinde az rastlanan Necip Tosun, “Boşluğun Sesi” öyküsünde tarihle ilgili unsurları kullanır. Bu unsurların hem eleştirisini yapar hem varlıksal olarak çokluklarını verir. *Emanet Hikâyeler*’deki “Boşluğun Sesi” öyküsünde, yazma serüveninde nasıl adımlar izlediğini anlatan kahraman anlatıcı, öykülerini oluştururken düşünce unsurunun önemli olduğunu fark eder. Düşünce noktasında tarihe de değinen anlatıcı, mizahi bir anlatım tarzıyla Anadolu’da farklı zamanlarda kurulmuş iki devleti kişileştirerek kahve içerir:

“Çok sonra anladım ki yazmak için bir de düşünce gerekliymiş. Evet, bir düşünce edinmeliydim. Önümde Doğu ve Batı düşünceleri vardı. Ben de yerli mi almalıydım ithal mi diye düşündüm. Yerli malı yurdun malıydı ama geçer akçe değildi Albayım. Galiba karıştırmak gerekliydi. Bir yerde heykeller, resimler vardı bir yanda menkıbeler, mesneviler. Bir yerde Sümerler bir yerde Selçuklular, bir yerde Romalılar bir yerde Osmanlılar, Etiler vardı. Beş benzemez yani. Ben işin içinden çıkamadım. Etiler ile Osmanlılar karşılıklı kahve içerler dendi ben hiç görmedim.” (Tosun, 2017c: 40)

Tarihin hem geçmişle yani zamanla hem de gerçeklikle bağlantısı vardır. Postmodern tarihsel üstkurgu gerçeklik ve kurguyu aynı şey olarak görür. Tarihî de kurguyu da inşa eden insandır. Zekiye Antakyalıoğlu'nun söylediği gibi tarihte kurgu gösterge sistemidir. Doğru olanı verme konusunda yarışamazlar. (Antakyalıoğlu, 2013: 137) Tarihî bir unsuru kullanarak zamansal olarak bugüne getirmiş oluruz. Eşya, nesne, geçmişe ait anılar da tıpkı tarihî şahsiyetlerin eserlerde kullanılması gibi postmodern anlatılar da yerini bulur. Necip Tosun'un metaforik unsurlarla ördüğü “Cem Zehiri” öyküsünde eleştiri ve başkaldırını parodi olarak değil yalnızlık ve ölüm izleklerini ön plana çıkarmak için kullanır. *Emanet Hikâyeler*'deki “Cem Zehiri” öyküsünde gülünç olmamasıyla postmodernizm kullanım tarzından uzaklaşan metin, gerçekliğin eleştirisini taşımasıyla da postmodernizme yaklaşır. Öykü baştan sona Sultan Cem'in ağzından ilerler. Abisi Beyazıt'ın gölgesinde kalan ve ihanetiyle tarihte yer alan Cem Sultan, insani zaafı ve hoyratlığı, duygu ve düşünceleriyle ön plana çıkar. Cem Sultan'ın durumu tarihi ya da toplumsal bir yara olarak öyküde anlatılmaz. Bireysellik boyutuyla vermiş olması bu konuyu ispat etmek gibi bir çabasının olmadığını gösterir. Yaşadığı olaylara dair değerlendirmelerinde hem kendisini hem de çevresindekileri eleştirerek okuyucuya yansıtır:

“Zehirliyim, şairim bir ömür boyu bu iki afyonla dolaştım, içime iktidar ve hayat kaçtı, bunu da yaz, ceylan gözlerle sarhoş oldum, dizelerle çarpıldım. Kalleşliğin mağduru, Batı ve Doğu'nun elinde oyuncak, savruldum, Kemal düştüğüm yere bakar mısın? Babam Sultan Mehmet Han'ın düşmanlarının kucağı. Ben kurbandım Osmanlı ile küffar arasında... Kim kalemi alıyor bu bedbahtın sözlerimi kim ağlamadan, gözyaşı dökmeden, kim eksiksiz kaleme alıyor, ses verin, ses duymak istiyorum.” (Tosun, 2017c: 143)



Anlatıda bireysel ya da toplumsal zaman işlenebilir. Necip Tosun da ‘80 sonrası olaylarına şahit olmuş ve yazar hissiyatıyla etkilenmiş biri olarak 12 Eylül olaylarının toplumdaki yansımalarını “Bahçeler ve Duvarlar” öyküsünde bireysellik boyutuna taşıyarak verir. Dönemin durumunu ve eleştirisini basit, küçük bir kasaba üzerinden ele alır. Beş genç yaşadıkları kasabadan bıkmıştır ve kasabada geleceklerinin olmadıklarını düşünürler. Öfke-isyan-başkaldırı üçgeninde buluşmalar da aslında içlerinde gençlik neşesi ve heyecanı vardır. Beş gencin afiş asarak gösterdiği başkaldırı eylemi karşısında aldığı cezalar, Tosun’un gözüyle hem dönemin durumunu gösterir hem de eleştirisini küçük insanların dünyasıyla yansıtır. Öykünün sonunda şahıs kadrosunda yer alan kişilerin akıbetlerinden bahsetmesi de bu eleştirinin önemli bir parçasıdır:

“Mehmet: Darbeden sonra tutuklandı, işkenceden akli dengesini yitirdi. Meçhul bir cinayete kurban gitti.

Hasan: Körlere uygun bir iş buldu, Polis Evi’nde santral memuru oldu, hafta sonları düğünlerde saz çaldı.

Kemal: Trafik polisi oldu. Yani şapkasını hiç çıkarmadı. Yıllar sonra görüştüğümüzde tam da benim iş yerinin olduğu kavşakta çalıştığını öğrendim. Belki de her gün karşılaşmışız.

Muzaffer: kasabada rakip partiden belediye başkanı oldu. Çok şişmanladı. Adı pek çok yolsuzluk olayına karıştı.

Ben: Hâlâ o bakışın anlamını kavramak için yazıyorum.” (Tosun, 2016: 115)

Necip Tosun’un öykülerinde çizdiği tarihi kişiler kadrosu, dönemin etkilerini panoramik olarak yansıtmaktadır. Aynı zamanda birey-toplum arasındaki uyumsuzluklara karşı bir tepkidir.

## 2.2.2. Fantastikten Büyülü Gerçekçiliğe

Kurgu, gerçek ile gerçek olabilecek olaylar veya durumları konu edinir anlayışı, modern öncesi anlatılara ait bir görüştür. Modern öncesi anlatılarda gerçeklik anlayışı yerini gerçekliğin dışına taşan, doğaüstü anlayışa bırakır. Fantastik diye adlandırılan bu teknik yalın gerçekliğin pek çok yüzü olduğuna işaret ederek, “gerçek ve düşsel olana göre tanımlanır.” (Todorov, 2017: 31) Bir anlatıdaki iç öğeleri akla uygun, mantıklı, tutarlı dizayn etmek o anlatıda gerçekliği belirler. Fantastik tekniğin yapmaya çalıştığı da kimi zaman aklın sınırlarını zorlamak kimi zamanda gerçeğe aykırı zıtlıkları ortaya koymaktır. Fantastiğin amacı hayal ile yaşam veya gerçek ile kurmaca arasında köprü kurmaktır. Fantastik teknikte olaylar, durumlar, eşyalar anlatı içerisinde mantıksal işleve sahiptir. Fantastik anlatı her ne kadar gerçekliğin dışına çıksa da kendi gerçekliğini yaratır. Bu gerçekliği de hayal gücü ile bilimsel gelişmelerin çatıştığı noktada yapar.

Bir metnin nasıl kurgulandığı o metnin “gerçekçi (mantıklı) veya gerçekdışı (mantıksız)” (Antakyalıoğlu, 2013: 45) hâle gelip gelmeyeceğini belirler. Fantastik bir metinde gerçekdışı unsurlara “şeytanla anlaşma; sıkıntı içindeki ruhun huzur bulmak için bir eylemin gerçekleşmesini beklemesi; karmakarışık ve sonsuz bir koşuşturmaya yazgılı hayalet; canlılara görünen, insan kılığında ölüm; tanımlanamaz ve görünemez ancak ağırlığını duyuran, var olan şey; vampirler yani canlıların kanını emerek kendilerine sürekli bir gençlik sağlayan ölümler; birden canlanan ve korkutucu bir bağımsızlık kazanan heykel, manken, zırh ve robotlar; korkunç ve doğaüstü bir hastalık taşıyan büyücünün laneti; öte taraftan gelen, cazibeli ve öldürücü kadın hayalet; düşünle gerçeğin alanlarının birbirine karışması; uzamdan silinen oda, daire, kat, ev, sokak; zamanın durması ya da yinelenmesi” (Caillois, Akt: Todorov, 2017: 102) belirgin örnekler olarak sayılabilir. Ancak metindeki fantastik unsurlar her zaman belirgin bir şekilde verilmeyebilir. Fantastik bir anlatının okuru “fantastik olayların doğaüstüyle mi yoksa doğa yasalarıyla mı açıklanabileceğini kestiremez bir türlü ve sonuna kadar kararsızlık içinde kalır. Fantastiğin özelliği bu kararsızlık halidir.” (Moran, 2015: 60) Anlatıda zaman ve mekânın belirsizliği kararsızlığı sağlayan etkenlerdendir.

Fantastik ögelerin arka arkaya sıralanması okuru bulunduğu durumda sarsan, şok eden bir özelliğe sahiptir. Fantastik teknik, doğaüstü olayları aktarmada tek başına değildir. Doğaüstü unsurları kullanan, fantastik teknikle ortak özellikler gösteren bir diğer teknik de büyülü gerçekçiliktir. Bu teknik fantastik tekniğin açtığı yolda ilerleyen postmodernizmin uç akımlarından biridir. Büyülü gerçekçilik, gerçek ile fantastik dünyayı birleştirir. Okur, metindeki gerçeği fantastik unsurlardan arındığında görebilir.

Büyülü gerçekçiliğin, fantastikle hem ortak hem de farklı yanları bulunur. Fantastik yöntemde doğaüstü kullanılırken büyülü gerçekçilikte gerçek ile doğaüstü birlikte kullanılır. Fantastik olan doğaüstü okuru şaşırtırken büyülü gerçekçilikte kullanılan doğaüstü okuru şaşırtmaz. Fantastik ve büyülü gerçekçilik arasındaki bir diğer fark ise büyülü gerçekçilikte olaylar, durumlar, eylemler şahıs kadrosu okur tarafından oldukça normal ve sıradan olarak karşılanır.

Büyülü gerçekçilik “gerçekçiliğin düşsel atmosfere taşınmış ögelerini kullanır.” (Özsevgeç, 2015: 190) “Kıvrımlı hatta labirentimsi anlatım tekniklerine ve temalara, ustalıklı zaman değişimlerine, rüyalara, yerel mitlere, cinlerle, perilerle dolu masalımsı hikâyelemeye yer verilmesi, dışavurumcu ve gerçeküstücü tanımlamaların ve esrarengiz bir bilgelikle korkunç, izah edilemez, şaşırtıcı” (Diler & Emir, 2011: 52), vb. unsurlar büyülü gerçekçilikte yer alan fantastik unsurlardır. Büyülü gerçekçiliğin hem periler, cinler, devler gibi fantastik ögelerden yararlanması hem de destanlar, halk hikâyeleri gibi halk edebiyatı türlerinden istifade etmesi mitsel ögelerin harmanlandığı metinleri ortaya çıkarabilir.

“Benzetme, mecaz, mübalağa, tekrarlar, sembolizm, ironi ve paradoks” (Diler & Emir, 2011: 53) gibi söz sanatları ve imgelerle de büyülü gerçekçiliğin dolaylı olarak aktarımı söz konusudur. Büyülü gerçekçilik postmodernist yazarların yaygın kullandığı bir tekniktir. Öykülerinde postmodernist çizgiler yakalayan Necip Tosun büyülü gerçekçilik akımını öykülerinde sık kullanır. Hayal-gerçek, rüya-gerçek, doğaüstü-gerçek karşıtlıklarıyla öykülerinin bazılarını dizayn eder. Mekân ve zamanın sınırlarının çizilmemiş olması büyülü gerçekçilik yönteminin yer aldığı öykülerinde belirsizlik, bulanıklık, anlaşılamazlık hissi yaratır. Gördüğü rüyalarla halüsinasyon sahnelerini aratmaz. Bazı öykülerinde boşluklar ve

kesintilerle karşı karşıya getirmesi, öykülerinde bir sonun bulunmaması, yarım kalması hayalleri gerçek olanın arkasına saklar. Büyülü gerçekçi özelliğe göre kaleme aldığı öykülerinde kimi zaman gerçekçi kimi zaman “fantastik ve fantazmagorik karakterlere” (Özsevgeç, 2015: 190) yer verir. Rüya ile gerçeklik arasında gidip gelen kahramanlar da önemli bir yer tutar. Zaman, bu tür öykülerinde kronolojik olarak akıp gitmez. Tıpkı mekân gibi şeffaf, kaygan, uçucudur. “Tuhaf olaylar ve garip rastlantılar” (Todorov, 2017: 34), bulanıklığın metnin sadece bir bölümüne değil geneline yayılmış olması okurda kararsızlık meydana getirir.

“Dağların Çağrısı” öyküsünde, teftiş yeri için uzak ve kimsesiz dağların kucağında yaşayan bir veznedarın yaşam serüvenine ortaklık eden anlatıcı gerçekçi bir olay akışında öyküye başlar. Ancak öykünün sonuna doğru gerçeklik anlatıcının anlatımıyla hayal- gerçeklik arasında gidip gelir. Anlatıcı, udiyle yaşadıklarını zihninin bir oyunu zanneder:

“Böyle daha ne kadar konuştuk hatırlamıyorum ama gecenin oldukça geç bir vaktinde kendimi sokakta buldum. Şaşkındım, arkama baktım ne bir ev vardı ne bir ışık. Bütün bunları yaşadım mı yoksa kurguladım, kendi kendimle mi konuştum karıştırdım. Veznedar var mıydı ayırında değildim...” (Tosun, 2017c: 20)

“Aynalar ve Sırlar” öyküsü, hayatının tek gayesi resim yapmak olan bir ressamın hayatın içine karışmak için evden çıkmasıyla başlar. İstanbul’u baştan başa dolaşırken eski, terk edilmiş evlerin yanından geçer. Buraya kadar tasvirlerle gerçekçi bir anlatımın içinde yürüyen okuyucu, kahramanın eski bir konağın içine girmeye cesaret etmesiyle fantastik unsurlarla karşılaşır. Kahraman, eski konağın içini gezmeye başlar. Elektriğin yanmaması, tozlu eşyalar, sararmış fotoğraf, çürümüş tahtaların arasına ayağının sıkışıp yuvarlanması, yüzünün kaybolduğunun hissini veren ayna, kahramanda rüyadaymış gibi karmaşık hisler uyandırır. Ayna metaforu metindeki büyülü kısmı derinleştirir. Heyecan ve gerilim doruk noktaya ulaştığında gerçeklik doğal akışına dönerek sır’ı dökülmüş bir aynaya dönüşür:

“Elini tuvaldeki yaralı yüzüne uzatıyor, yaşanmışlığı, sıcaklığı hissediyor, fondaki siyah gidiyor, göz kamaştırıcı bir ışık bütün tuvali kaplıyordu. Renkler, ışıklar, gölgeler akıyordu tuvalden. Tüm bunların üzerine de o çıldırıcı sesler düşüyordu. Davullar,

ziller... Bağırmak istiyor ama bağırıyor, tıpkı bir rüyadaymış gibi eli kolu bağlı olanları izliyordu.

Güçlkle doğrulup duvara yaslandı. Birkaç dakika orada, duvara yaslı bir halde hareketsiz kaldı.

Kendine gelince, gözkapaklarını hafifçe aralayıp tekrar aynaya baktı. Aynanın yarısının sırtı dökülmüştü. Camdı, düpedüz cam.” (Tosun, 2017b: 18)

“Otuzüçüncü Peron” öyküsünde gerçeklik ve hayali iç içe geçiren rüyadır. Öykünün giriş kısmındaki rüya unsuruyla okuyucu, kahramanla birlikte şaşkınlık yaratan bir atmosferin içine girer. Metindeki “ ‘Ama...’ diye söze girecekti ki bir sesle irkildi: ‘Sayın yolcularımız hepimize geçmiş olsun.’” (Tosun, 2017b: 42) cümleleriyle okuyucu, okuduğu kısmın rüya olduğuna kesin kanaat getirir. Çünkü kahramanın rüyaya geçiş kısmı belirsizdir ve rüya büyüğü gerçekçilik unsuruyla iç içe geçmektedir. Rüyada yer alan paltolu, yeşil atkılı, gözlüklü adam fantastik tekniğin ak sakallı dedesi gibi aniden karşısında belirir ve kahramanla konuşurlar. Aslında bu rüya öykü sonunun habercisi olduğu gibi kahramanın da bilinçaltıdır:

“Sisler ve ışıklar arasından belli belirsiz birini görüyordu. Oraya doğru yürümeye başladı. Yaklaşınca, sokak lambasının altında yağmurdan sırlıklam olmuş adamı fark etti. Burnundan, çenesinden yağmur damlaları süzülüyordu. Adam mendilini çıkarıp önce buğulanmış gözlüğünü sildi, sonra ıslak saçlarını kurulamaya çalıştı. Dikkatlice baktı. Adam, hiç yabancı gelmiyordu. Paltosundan, yeşil atkısından bir yerlerden hatırlayacak gibiydi. Zihnini yokladı. Eski bir öğretmeni miydi, bir tanıdık, bir akraba... Ama çıkaramadı. Gözlüklü adam, birden gözlerini ondan alıp uzaktaki şehrin ışıklarına bakarken, ‘Hemen dön’ dedi. Sesi boğuk ve titrekti. Sonra devam etti: ‘Bu şehir bitti artık. Nefes almıyor, yaşamıyor. Ruhu çekildi şehrin, hilkat yıkıldı. Git bu şehirden. Kendini, ruhunu koru.’ Olduğu yerde donup kalmıştı. İliklerine kadar titrediğini hissetti. Ne şehri ne ruhuydu? Hiçbir şey anlamamıştı. Bir şeyler sormak istiyor ama kelimeleri bulamıyordu bir türlü. Rüzgâr ağaçların ıslak yapraklarını hışırdatıyor, yağmur taneleri yüzüne, gözlerine vuruyordu. Korna sesleri yeniden başlamıştı. Ayaklarının uyuştüğünü hissediyordu. Son bir gayretle, ‘Niçin?’ diye sordu, ‘Ne oldu şehre?’ Gözlüklü adam

devam etti: ‘Çünkü rüyalarını yitirdi insanlar. Onlar da rüyasız bedenleri terk ettiler.’  
Sonra sustu. Elini ıslak saçlarına götürüp, sise batmış şehre dalıp gitti. Daha fazla konuşmak istemeyen bir hâli vardı. Oysa onun merakı ve heyecanı iyice artmıştı.  
‘Ama...’ diye söze girecekti ki bir sesle irkildi: ‘Sayın yolcularımız hepimize geçmiş olsun.’” (Tosun, 2017b: 41-42)

“Karşılaşmalar” öyküsünde hakikatle hayalin karıştığı nokta öyküdeki kişiler arasında yapılır. Düz çizgisel akışında giden öykü sonunda bu akıştan kopar ve zihin karışıklığına neden olur. Kahramanımızın ölmüş bir arkadaşı, eşyalarını kahramanımıza bırakır. Bu eşyaları almak için arkadaşının evine giden kahraman, arkadaşının eşyalarını dikkatlice süzerken yazar aniden maktulün öldüğü kısma girer. Ancak bu kısımda kahraman ile maktul birbirine karışmaktadır. Öykünün başında maktulün (Şevket İlhan) nasıl öldüğünü anlatan kısım bazı farklılıklarla okuyucuya sunulur. Öykünün son kısmı okurun zihnini karıştırır. Öldü sanılan maktul ölmemiş bir şekilde öyküde yer alır:

“Kulaklarında hâlâ ‘Şevket İlhan öldü’ sözü yankılanıyordu. Birden alınının acıdığı hissetti. Elini alınına götürüp aşağı doğru yüzü üstünde gezdirdi. Bunun yüzüne kadar akıp kurumuş kan olduğunu anladı. Bütün vücudu uyuşmuş gibiydi. Sanki yüksek bir yerden aşağıya bırakılmıştı. Kaç saattir burada yattığını hatırlamaya çalıştı. En son kalp ilacını içmek için yerinden kalktığını hatırlayabildi. O an dengesini kaybedip düşmüş olmalıydı. Kalkmak istedi. Ama hâlâ başı dönüyordu. Ayağa kalkınca yeniden yere düşeceğinden korkuyordu. Güçlkle yerden kalktı. Gidip lambayı yaktı. Kulağında Bach ve kapı zili birbirine karışmıştı. Müziği kapattı. Sağa sola dağılmış ilaçları topladı. Etrafına bakınarak rüyanın etkisinden kurtulmaya çalıştı. Ama büsbütün rüyanın içine daldığını hissediyordu. Çünkü etrafında gördüğü her şey biraz önce rüyasında gördüğü şeylerdi. Kum saati, portakal renkli masa lambası duvardaki Monet tablosu. Zil ısrarla çalıyordu. ‘Tamam, geliyorum,’ diye bağırды ve banyoya gidip lavaboda elini yüzünü yıkadı. Her yeri kan içindeydi. Kanlı gömleğini değiştirip kapıyı açtı. Kapıyı açınca yeni yıkanan merdivenlerin deterjan kokusunu hissetti. Kapıcının yüzüne bakıp gülümsedi. Kapıcı ‘Şevket Bey, kusura bakma, rahatsız ediyorum, içeriden müzik sesi geldiği için ısrarla çaldım doğrusu merak ettim.’ Eliyle alını kapatarak yarayı gizlemeye çalıştı. ‘Sağ ol iyiyim,’ dedi...” (Tosun, 2017b: 76)

“Park Otel” öyküsünde, ismi bilinmeyen birinden gelen mektup üzerine öykü kahramanı, mektupta yazan buluşma yeri Park Otel’e gider. Öyküde gelecek olan kişinin belirsiz olması, kahramanın geçmişinde kötü şeyler yaşamış ama ne yaşadığının verilmeyip olaylar ve kişilerin saklı tutulması, atmosferindeki gizem ve merak fantastik unsurlar olarak yer alır:

“Çok geçmeden gürültüyle uyandı. Kıpırdamadan nefesini tutup, duyduğu şeyin ne olduğunu anlamaya çalıştı. Bu, koridoru geçip yedi numaralı kapının girişinde duran bir ayak sesiydi. Ardından kapı vurulmaya başladı. Alnındaki soğuk terleri hissedebiliyordu. Yavaşça kalkıp kapıya doğru yürüdü. ‘Kim o?’ dedi titrek ve ürkek bir sesle. Cevap yoktu. İrkilerek kapıyı araladı. Kimse yoktu. Tam bu sırada merdivenlerden koşarak inen bir adamın ayak seslerini ve merdivenin gıcirtısını duydu. Olduğu yerde donup kalmıştı.” (Tosun, 2017b: 88)

“Yansıma” öyküsü metafizik unsurların yoğun kullanıldığı bir metindir. Gerçeklik algısı öykünün giriş ve gelişme kısmında yer alırken öykünün sonlarına doğru seyri değişir. Öyküde kahramanımız, mezarlık ziyaretine gittiğinde esrarengiz bir amcayla karşılaşır. Bu amcayla muhabbet eder, içini açar. Buraya kadar her şey gerçeklik düzeyinde devam ederken amcanın yanından uzaklaşıp, bekçi kulübesine girmesinden sonra öyküdeki fantastik düzey harekete geçer. Esrarengiz amcayı kulübeye kadar takip eden kahramanımız, dışarıya tekrar çıkmayan amcaya bakmak için kulübeye girer. Gördükleri karşısında hayrete düşer. Çünkü kulübeye giren amca oradan çıkmamasına rağmen içeride de yoktur:

“Tek odalı müdüriyetin gıcirtılı kapısını açıp içeri girdi. İçeride sadece bekçi vardı. Tam köşede oturuyordu. Kapının önünde hiç kıpırdamadan öylece durup, odanın içinde göz gezdirdi. Pencereden sızan güneş ışıkları masadaki telsizi ve küçük radyoyu aydınlatıyordu. Ağır bir sigara kokusu odayı kaplamıştı. O vakit adamın önündeki izmarit dolu kül tablasını fark etti. Selam verip, ‘Şey,’ dedi, ‘birine bakmıştım, uzun boylu gözlüklü...’ Bekçi omuzlarını hafifçe kaldırarak, ‘Buraya kimse gelmedi,’ dedi. Dudaklarında aşağılayıcı, alaycı bir gülümseme vardı. ‘Buraya girdi, eminim’ dedi. Dışarıda biraz önce kendisiyle konuştum, sonra buraya kadar takip ettim. Hatta elinde de bir pet şişe vardı.’ Bekçinin çehresi müstehzilikten, kızgınlığa dönüştü, çakır

gözlerini iyice açarak, ‘Beyefendi, gördüğünüz gibi kimse yok, lütfen,’ dedi.” (Tosun, 2017b: 99)

“Bugün Geçti mi?” öyküsünde, tahlil sonuçlarına bağlı olarak hastalığını öğrenecek bir kahramanın rüya ile gerçek arasında öyküsüne şahit oluruz. Öykü başlangıçta gerçekçi bir şekilde ilerlerken sonuna doğru okurda kafa karışıklığı yaratır. Öykünün başında kahramanımız doktorla konuşur, tahlil sonuçlarına göre hastalığını öğrenir. Öğrendiği sonuç iyi değildir ancak hastalığının ne olduğunun verilmemesi okuru meraklandıran kısımdır. Kahramanımız sonucu öğrendikten sonra hastaneden çıkar ve amaçsızca sokaklarda dolaşır. Otobüse biner, sinemaya gider. Kahramanımız amaçsızca sokaklarda savrulurken okur da meraklı bir bekleyle sonuca ulaşmak için hızlı akan öykünün akışına kendisini kaptırır. Öykünün sonunda kahramanımız eşi tarafından uykudan uyandırılır. Okur, buraya kadar ki kısmın rüya olduğunu düşünse de kahramanın gözünü açtığında yerde duran sinema bileti gerçeğe hayal arasında okurun kafasını karıştırır:

“Bir an yerdeki sinema biletine takıldı gözü. Tahlil sonucunu ararken cebinden düşmüş olmalıydı. Ama biletin tarihine bakmayı göze alamadı. Kafası büsbütün karışmıştı. Uyku ile uyanıklık arasında koltuğa iyice yaslanıp kendine şu soruyu sordu: BUGÜN GEÇTİ Mİ?” (Tosun, 2016: 96-97)

“Kuyu” öyküsünde, zihnindeki soruların, gördüğü rüyaların cevabını arayan kahraman, doğduğu yere doğru ulaşmaya çalışır. Doğduğu yere yürüyerek giden kahramanımız, öykünün başından sonuna kadar gerçek ile hayal içerisinde ilerler. Uzun bir seyahati masaldaki gibi kısa bir zamanda yürüyerek bir çırpıda bitirmesi, flashback gibi teknik unsurlarla kronolojik zaman algısının kırılması büyülü gerçekçiliği sağlayan etkenlerdendir. Sürekli bir hareketliliğin hâkim olduğu öyküde fantastik unsurlardan simurg, uçan halı gibi ayağının altından kayan toprak, Hallac’ın yün hırkası gibi unsurlar yer alır:

“Anlamlandıramadığım kelimeler uçuyor etrafımda; yol işaretleri, simurg, albatros. Soluk soluğa koşuyorum. Ayaklarımın altından toprak akıyor, kuşlar geçiyor kanatlarımın altından. O an uzanıp tutuyorum Hallac’ın yün hırkasından. Ruhum ateşler içinde diyorum, serinlik, biraz serinlik.” (Tosun, 2017a: 12)



Öykü sürecinde rüyalarının anlamını bulmak için Yusuf'u arıyorum diyen kahramanımız, öykünün sonunda Yusuf'a ulaşır. Öykünün bu kısmı büyümlü gerçekçilikte zirve yaptığı noktadır. Kuyunun dibinde Yusuf oturmuş, kitap (Kur'an) okumaktadır. Bir insanın kuyunun dibinde beklemesi, oturması imkânsızlığı sunarken büyümlü gerçekçilik tekniğini hissettirir:

“Heybemde rüyalarım, fotoğraflarım. Artık her şeyin anlamını öğreneceğim. ‘Yusuf!’, ‘Yusuf!’ diye bağıyorum. Ses yankılanıp geri dönüyor. Bir süre bekliyorum ama cevap gelmiyor. Bütün gücümle bir kez daha bağıyorum, ‘kapı!’, ‘kapı!’. Çıt yok. İçimde bir üşüme, bir korku. Bir an zihnimden binlerce kare geçiyor. Ama birden, tam anlaşılmayan boğuk bir ses, taş duvarda yankılana yankılana yüzüme çarpıyor. İyice sarkıyorum. O an, Yusuf'u görüyorum, önünde parıltılı bir rahle, bir kitaba dalıp gitmiş. Renk renk ışıklar dökülüyor omuzlarından. Gözlerim kamaşıyor, heybemi açıyorum.”  
(Tosun, 2017a: 14)

“İnşirah” öyküsünde, doğal ile doğüstü unsurlar bugünün dünyasına yerleştirilir. Öykü, Doğu'ya ait efsanevi, mitsel unsurların dünyasında dolaşmaktadır. Fantastik olan kısmı efsanevi unsurların yer aldığı kısımlardır. Günlük hayatta imkânsız olan durumlar, varlıklar sanki olası gibi öykünün seyrini bozmadan akar gider. Yolculuk efsanelerde sıkça kullanılan düşsel atmosferde yer alır. “İnşirah” öyküsünde de yolculuk düşsel olarak âlemlerden âlemlere geçerek ilerler:

“Bir kanat sesi, ışıklardan, toz zerreciklerinden geçer, fesleğen kokulu odama yayılırdı. O vakit şehrin düşlerini gören nehir, en gizemli düşünce yatar, ben kendimi ipek yolunda bulurdum. Çöl kokusunu duyardım, ipek hışırtısını. Bütün düş kapıları açılır ve ben bu kapılardan içeri girer, dehlizlerde yiter giderdim. Bu yolculuğum hep sürsün isterdim, bu tarçın kokulu yolculuğum. Şeffaf bir düşünce koynunda zamansız âlemlere geçerdim.”  
(Tosun, 2017a: 47)

Fantastik yolculuğun ardından yazar bir bugüne döner bir hayal dünyasına dalar. Yeniden doğuşun sembolü olan, Doğu efsanelerinde yer bulan Zümrüdü Anka Kuşu öykünün bir parçası olur:

“İleride bir mum devrilir, alev yalazı şeklini alan Anka, evraklar arasında çırpınırdı. Sonra kenti saran uğultu taş binayı sarar, sıkar, sıkardı.” (Tosun, 2017a: 48)

Tosun, “Küller” öyküsünü kahramandaki bunaltılı ruh halini halüsinasyon izlenimi oluşturacak şekilde okura verir. Hastanede test sonuçlarının iyi olmadığını öğrenen kahraman, hastaneden sarsılmış vaziyette çıkar. Hummalı bir şekilde yollara düşen kahraman zihninde farklı bir boyuta geçer. Ateşten bir sirk meydanında gibi hayal ile gerçeklik arasında verilen unsurlarla fantastik bir atmosfer çizilir. Bu atmosferin çizilmesinde, tutuşan kanatlar - ateş denizleri - gong sesleri - kırbaçlanan insanlar –soytarılar – cüceler – davullar – ziller - ateşten taşlar fırlatan kuşlar - kilitli kaleler -kaynayan katranlar etkili olur:

“Birden tutuşuyor kanatlarım, ruhum, ben dönüyorum. Görüyorum, her şey yanıyor, şehir, dağlar. Ateş denizlerinden geçiyorum, karanlık zamanlardan. Gök çatırıyor yerinden, gong sesleri, parıldayan kılıçlar. Ben dönüyorum. Kırbaçlanan insanlar ateşler üstünde dans ediyorlar, ellerinde kızıl bayraklar. Görüyorum; soytarılar, cüceler, davullar ve ziller. Ateşten taşlar fırlatan kuşlar görüyorum, yangını üfleyen körukler. Dört bir yanım ateş, ortalıkta öylece kalakalıyorum, bütün kaleler kilitli. Kaynayan katranlar dökülüyor yerlere, ardından çılgınca alkışlar yükseliyor. Alevler içinde koşuyor atlar, ben dönüyorum. Ruhuma dokunuyor alevler, sinir uçlarıma. Her şey birden kör edici bir parlaklığa ulaşıyor, ne yapacağımı şaşırıyorum. O vakit koşmaya başlıyorum, hiç durmamacasına. Koşuyorum, peşimde alevler. Arkama bakmaya cesaret edemiyorum, her yanım alevler, alevler...” (Tosun, 2017a: 61-62)

### **2.2.3. Pop-Art**

16. yüzyıldan itibaren kapitalizmle yeniye doğru bir açılım başlar. Yenilik; değişim ve dönüşümü beraberinde getirir. Değişen düzen insan hayatında sosyal hayattan ekonomiye, kültürel yaşamdan psikolojiye kadar her alana etki eder. Bilim, teknoloji, sanat gelişme gösterir. Hak ve özgürlük anlayışı daha kapsamlı hâle gelir.

Kapitalizmle gelen yenilikleri, modernite kendi içinde süzerek homojen bir yapı oluşturur. Modernizm seçkincilik, nesnellik, elit sanat ile zıtlıkların içerisinde en güzeli ve iyi olanı tahta oturtur.

1960'lardan sonra modern özelliklerin etkisi yavaş yavaş azalır. Kültür ve düşünce alanında modern düşüncenin zıt fikirlerini benimseyen postmodernizm akımı kendisini göstermeye başlar.

Modernizmin kurduğu dünyaya, ticaret ve meta biçimine tepki olarak doğan postmodernizm bu tepkiyi 1960'lardan sonra yaygınlaşmaya başlayan pop-art ile yapmaya başlar. Postmodernizm özellikle modernizmdeki 'bireyselliğe', 'kitle kültürüne karşı duyduğu tiksintiye' karşı çıkar. Postmodernizm zıtlıkları ve her şeyin bir aradalığını kabul ettiği için modernizmin karşı çıktığı bu unsurları farklılıkların bir aradalığı ilkesiyle kabul eder. Seçkinciliğe karşı çıkış yerine heterojen oluşumu getirir. Postmodernizmde yerel, bölgesel nitelik ön plana çıkar.

Kitle beğenisi ve pazar koşullarının, geçiciliği ve çabuk tüketimi getirmesi, pop-artın alt yapısındaki fikirlerden biridir. Bu yüzden pop-art edebiyatımıza çok satanlar özelliğini getirmiştir. Pop-artın bir diğer özelliği de "klasik ya da modern sanattan farklı olarak konu ve mesaj ile ilgilenmemesidir. Günlük yaşamdaki sıradan her şey, herhangi bir mesaj ya da yorum söz konusu olmaksızın pop türü sanatın konusu olabilmektedir." (Şaylan, 2016: 115)

Pop-artın getirdiği izler Necip Tosun'un bazı öykülerinde de belirgin bir şekilde görülür. Özellikle bu öykülerinde, yabancılaşma temel izleği oluşturur. Kültürel yabancılaşma bireyin bulunduğu çağda yaşadığı sıkıntılı bir durumdur. Aklın ön plana çıktığı modern toplumda ruhun yaşadığı bunaltı, bireyin kendisine ve dış dünyaya yabancılaşmasına neden olur.

"Gün Devrildi Cadde-i Kebir'de" kahramanın dış dünyasında meydana gelen maddi ve manevi kirlenme kahramanı aidiyet duyduğu mekândan koparır. Çünkü toplumsal değişimin somut bir şekilde ve hızlı olarak etki ettiği noktalardan biri de mekânlardır. Kahramanımızın yaşadığı, oyunculuk günlerini geçirdiği Cadde-i Kebir (İstiklâl Caddesi) eskisi gibi değildir. Eskisi gibi olmamasında hem kahramanımızın yaşlanmış olması hem de postmodern

kültürün insanlar üzerinde meydana getirdiği değişiklikler etkilidir. Cadde-i Kebir’de artık ruhu olmayan sadece bedenden ibaret olan insanlar geçmektedir. Özellikle de kahramanımızın gözlemlediği kadarıyla yeni nesil gençlik bu caddeye ruhunu verememektedir:

“Gün devrildi uzaklarda, Cadde-i Kebir’de bir telaş. Tramvay, artık bizim olmayan Saray, Atlas, Alkazar sinemalarının önünden hüznle süzülüyor. Gürültülü gençler iniyor içlerinden. Ceplerinde borsa dergileri, hiçbir düşü olmayan bu gençler, et kokulu, yapışkan Pera ruhuna sokuluyorlar.” (Tosun, 2017a: 53)

Yazar, kültürel yabancılaşmayı mekân üzerinden verir:

“Demek öyle. Cadde-i Kebir’de bir dünya kuruldu ve biz dışında kaldık bu dünyanın.”  
(Tosun, 2017a: 57)

“Gün Devrildi Cadde-i Kebir’de” öyküsünün kahramanı hep Pera’da yaşadığı için mekândaki hızlı değişimi takip edebildiğinden ve geçmişle bugünü kıyas ettiğinden yabancılaşma duygusunu yaşar.

“Geçit” öyküsünde yaşanan yabancılaşma duygusu ise yıllarca yaşadığı mekâna uzak kalan bir kahramana aittir. Öyküde vaktiyle sağ-sol davasında solcu bir genci vurmuş ve vurduğu gencin gözlerindeki ifadenin ruhuna bıraktığı ızdırabı unutamayınca gidip teslim olmuş ve on yıl mahkûmiyetten sonra hapisneden çıkmış bir kişinin özgür kaldığı gün, postmodern dünyanın getirdiği değişimle karşı karşıya kalır. Evine giderken şehrin sokakları kapitalist düzenin hizmetine girip, geçtiği yerler bankalar, süpermarketler, oteller, dükkânlarla doludur:

“İnceden inceye kar yağıyordu şehre. Kimi karanlık, loş; kimi aydınlık, pırıl pırıldı sokaklar. Birahanelerden acılı şarkılar taşıyordu sokağa. Hepsini tanıdık şarkılardı, cezaevinde içine kadar işleyen, kaçamadığı, ağlatan şeyler. Ne çok banka var diye düşündü. Bir de süpermarketler. Eskiden birkaç otel ancak vardı. Şimdi caddeler otel dolmuştu. İçeride gazetelerden okuyordu, her şey değişmişti. Gerçekten de öyle olmuştu. Sürekli gittiği kahve, araba galerisiydi şimdi. Duvarlardan sloganlar silinmiş,

afişler yırtılmıştı. Hayır, afişler, bombalı pankartlar, duvar yazıları hiçbiri, hiçbiri yoktu. Levhalar büyümüş, reklamlar çoğalmıştı. Kitabevine uğradı, oyuncakçı olmuştu. İçinde derin bir boşluk hissetti.” (Tosun, 2017b: 36)

Kapitalizmle birlikte popüler kültürün, geçici modanın, kitle zevkinin yoğunluk kazanması tüketici kültürünü oluşturur. Çağımız insanının kafasını kaldırıp etrafına baktığı her yerde bu tüketici kültürün izlerini görmesi mümkündür. Kahvehanelerin yerini internet cafelerin alması, arabalarımızda kullandığımız kasetçaların yerini CD'lere ardından flashbacklere bırakması, radyonun yerini televizyona ve dijital eşyalara bırakması pop-art kapsamında değerlendirilebilir. “Sis Çanları” öyküsünde okur, teknolojinin getirdiği bu hızlı değişime şahitlik eder. Eskiden dostlukların muhabbet ettiği kitapçıların yerini de internet cafeler almıştır. Mekânlar sanal dünyaya hizmet etmeye başlar:

“Gençlik Kitabevi ise Class İnternet-Cafe olmuştu. İçinde bir şeylerin kırıldığını hissetti. Dostluklar, arkadaşlıklar, gönül alışverişleri geçti gözlerinin önünden. Yeni çıkan dergiler, kitaplar, buraya uğrayan üstatlar, ölesiye dostluklar. Uzansa her şeye değebilirdi; seslere, kokulara, coşkulara...” (Tosun, 2017b: 62)

Hızlı tüketim yediğimiz, içtiğimiz, giydiğimiz her şey de kullan-at düşüncesini getirmiştir. Pop-artın dilinde bu durum “meta üretimi alanında temel etki anında çözüm (fast food, yemek ve başka ihtiyaçların anında giderilmesi) ve atılabilirlik (kâğıt bardaklar, tabaklar, plastik çatal-kaşık, ambalaj, peçete, giyim eşyası vb.) niteliklerinin değerinin ve meziyetlerinin vurgulanması olmuştur. ‘Kullan at’ toplumunun ortaya çıkışının işaretleri 1960’lı yıllarda belirmeye başlamıştı. Bunun anlamı sadece üretilmiş malları atmak değildi; aynı zamanda değerlerin, hayat tarzlarının, istikrarlı ilişkilerin, şeylere, binalara, yerlere, insanlara ve eyleme ve olma konusunda öğrenilmiş tarzlara bağlılığın da atılabilmesi anlamını taşıyordu.” (Harvey, 2014: 319) Böyle bir ortamın insan psikolojisine etki etmemesi de mümkün değildi. İçinde yaşanan hayatın geçicilik duygusu, atfedilen değerleri de değiştirecektir. İnsanın yalnızca dış dünyası değil böylece iç dünyası da değişikliğe uğramıştır. “Trenler ve Odalar” öyküsünde dış dünyanın meydana getirdiği olumsuz etkiler kahramanda hayal kırıklığına yol açar. Postmodernizm özellikle büyükşehirlerde kendisini daha fazla hissettirmektedir.

Kapitalist düzenin tüketiciliği, dışardan bakıldığında çekiciliği, içine girildiğinde sorgulanır hâle gelmektedir. Şehrin silüetinde yer almaya başlamış olan küçük ayrıntılar bile postmodern yaşamın ipuçlarını vermektedir. “Trenler ve Odalar” öyküsünde yer alan gösterişli şehir, postmodernizm özelliklerin belirgin olarak görüldüğü mekânlardır. Dışarıdan dikkat çekici bir fotoğraf görüntüsüne sahiptir:

“Tam da o anda ormanlara, dağlara, istasyonun taş duvarlarına çarpa çarpa büyüyen bir özlem gelir beni bulurdu: Gazetelerde, dergilerde gördüğüm ışıklı şehirler, vapur dumanları. Ben o an, o ışıltılı şehirlerin kalabalık caddelerinde yiter giderdim.” (Tosun, 2017a: 24)

#### **2.2.4. Gerçeklik**

Bilim felsefesi bilginin kaynağının nereden geldiğini sorgulamasıyla, Ortaçağ Dönemi’nde Avrupa’daki skolastik düşünce yıkılır. İnsanların merakları, sorgulamaları Aydınlanma Çağı’nı getirir. Modern dönemde oluşan bilimin temelleri oluşmaya başlar. Bilim, temelinde neden değil nasıla önem vererek sürece odaklanır. Aydınlanma düşüncesiyle harekete geçen bilimdeki bilginin tek gerçekliği vardır.

“Bu, kaçınılmaz olarak bazı sorunları gündeme getirmiştir. Bilginin gerçekliği temsil etmesi için insanın değer yargılarından, istek ve arzularından bağımsız olması gerekir. Yani insan, bilgi yoluyla gerçekliği kurmaktadır. Bu gerçeklik dil ile ontolojik bir temele oturmaktadır. İnsan, bilimsel önermelerini ortaya atarak gerçekliği kurarken tutkularına, eğilim ve arzularına yer vermeyecektir. Aksi takdirde aynı olguyla ilgili çok sayıda açıklayıcı bilgi ya da çok sayıda gerçeklik temsili açısından öznellik ile nesnellik arasında bir uzlaşmazlığı gündeme getirmektedir. Gerçekliği, nesnel olarak özneliği olan insan ya da bir başka deyişle istekleri, arzuları, hevesleri, beğeni ve antipatileri olan birey bu özneliğini dışlayarak kurmak durumundadır.” (Şaylan, 2016: 204)

Modernizmin, bilimdeki gerçeklik düşüncesinden yola çıkarak oluşturduğu tek doğru anlayışını postmodernistler sorgulamaya başlar. Genel geçer ve doğru olan bilgi veya bilim

baskı aracı olarak görülür. Postmodernizm tek doğru bilgi ya da bilim anlayışını değil çok doğru ve göreceli bilgi anlayışını kabul eder.

Postmodern bir yazar metnini meydana getirirken de tek gerçeklik üzerinde sabit kalmaz. Dışarıdaki gerçekliği işler. Her okur, metinde kendi gerçekliğini bulur. Çünkü postmodern metinde kurgu gerçekliği yansıtma işi değil yapılandırma işidir. Bu konuda önemli postmodern düşünürlerden Derrida “bir metnin anlamı, ayağını yere sağlam basan sabit bir anlam değildir, oynaktır, kaypaktır, çelişkilidir ve dolayısıyla belirsizlikler taşır. Kısacası, hiçbir metnin tek ve kesin anlamı olamaz.” (Moran, 2016: 202) diyerek anlatıda değişen ve dönüştürülen gerçeklik algısına dikkat çeker. Postmodernistlere göre gerçeklik “bölünen yahut parçalanmış bir gerçeklik”tir (Örgen, 2018 : 96). Gerçeklik postmodern metinde kurgu oluşturulurken meydana gelir.

Postmodern metin gerçeği kurgu yoluyla inşa ettiği gibi gerçeklik kavramını da kendi içinde tartışılır hâle de getirebilir. Ülkemizde ‘80 sonrasında “öykülerde amaçlanan, ideal olandan çok, yaşanan gerçeklik gündeme getirildi. Çıplak gerçeklik ve çiğ doğruların arka planı tartışıldı.” (Tosun, 2014: 56) Öykücülüğü ‘80 kuşağına kadar uzanan Necip Tosun da öykü yazmanın kurgusunu hikâyelerinde sürekli vurgulayarak kendi gerçekliğini oluşturur.

Tosun, “Boşluğun Sesi” öyküsünde yazma serüvenine girişen bir kahraman anlatıcı üzerinden, yazdıklarının gerçek ile gerçek olmama arasındaki mevzuya değinir. Metindeki yazar, tüm çıplaklığıyla bir metnin kaleme alınamayacağını, yazarken yalanın arkasında hakikati gizlemesi gerektiğini anlamaktadır. Yazdıklarına inandığında ‘gerçek’e dönüşeceğine inanır:

“Yazarlık biraz garipti Albayım. Dümdüz gerçek kimsenin hoşuna gitmiyordu. Bu yüzden yazarken yalan söylemeliydim ama bu yalanlarla hakikat ortaya çıkmalıydı. Ben de yalanlar kurmaya başladım. Sürekli yalan söylüyordum. Yalan söylemek önemli değildi de bunlara zamanla inanmaya başlamak problemdi. Oysa yalan diye anlattıklarım yazıya döküldüklerinde gerçeklerden daha gerçeğe dönüşüyorlardı.” (Tosun, 2017c: 42)

### 2.3. BİÇİM VE DİL

Dil, çok katmanlı yapısıyla kendisine has özellikler gösterir. Dildeki çok katmanlı durumu yapı ve içerik meydana getirir. Modernizm dilini kendisine göre daha sistematik kullanabileceği hâle dönüştürürken postmodernizm dilini “dilbilgisi kurallarına uyulmayan, alışılmış konvansiyonların dışında kullanılan daha anarşik” (Emre, 2006: 111) bir temelde oluşturur. Postmodernistler için her metin dil oluşturduğundan, dili kendilerine göre inşa ederler.

Postmodern düşünürlerin dil üzerinde bu kadar ısrarla durmalarının nedeni toplumsal ortamda sağlanamayan başkaldırının dilde yapılmasıdır. “Devler iktidarının yapılarını yıkamayacağını anlayan postyapısalcılık, dilin yapılarını altüst etmenin mümkün olduğunu” (Eagleton, 2004: 117) görür. Bu yüzden postyapısalcılıkla düzene karşı başkaldırı oluşur.

Dildeki başkaldırı biçimsel yapıda kendisini gösterir. Biçimsel yapı içerikle uyumlu, kaynaşmış olarak bir bütünlük oluşturmalıdır. Bir metinde biçem bütünlüğü oluşması için hem dilin hem dili kullanan kişinin okura çağrışım yapması gerekir. Böylece kendine has biçimsel bir yapı doğar. Bir yazarın öz-biçimsel unsurlarını ortaya koyan hususlar mevcuttur. Bu da kelime ve cümle gruplarını kullanışı, yüklediği anlamlar ile gerçekleşir. Necip Tosun’un biçem özelliklerinde izleksel olarak hüznün ve bu hüznün taşıdığı kelime ve cümle grupları göze çarpar.

İzleksel içeriği biçimsel yapıyla harmanlayan Tosun, teknik unsurları yapay kalmadan metne yedirir. Dilin verdiği imkânlarla estetik ilişki içinde olan biçim ve içerik öykünün atmosferine ahenk katar. Kuram yazılarına da yazarın eğilim göstermiş olması bilinçli olarak teknik unsurların kullanımını sağlamıştır. Aşağıda yer vermiş olduğumuz biçim ve dil unsurlarından metafor, bilinç akışı tekniği, iç konuşma, geri dönüşüm tekniği, sinema/fotoğraf tekniği, anti-karakter, leitmotiv ve mektup tekniği Necip Tosun’un



öykülerinde yoğun olarak örnekler verdiği tekniklerdir. Çalışmamız da verilen örnekler açıklanmaya gayret gösterilecektir.

### **2.3.1. Metafor**

Kapitalizmle birlikte tüketime yönelme artarak tüketim kültürü meydana gelir. Yığınların tüketimi ve her şeyin çokluğu toplumsal ilişkileri ve iletişimi etkiler. Tüketim maddi bir süreç hâline geldiğinden insanlar az ve öz anlatıma yönelerek dilin işlevlerinden yararlanır. Dünyayı anlamlandırmanın yolu dilden geçtiğinden postmodern dönemdeki dilsel gerçeklik ve nesnel bağlamlar postyapısalcılığa göre şekillenir. Postyapısalcılık dili, çoklu anlam göstergeleri olarak kabul eder. Dil nesnel değil sübjektif anlam içeriğine göre imaj, sembol, metafor, imge gibi anlatımlara yönelir.

Postyapısalcılığın özgür bir dili vardır. Dilin özgürlüğü toplumsallaşmış boyutta görünerek işaretlere anlam yüklemesi yapar. Anlamı hiçbir zaman sabit tutmaz. Belirli bir süreç içerisinde gerçekleşen dil, hem sosyolojik hem de psikolojik boyutuyla anlam kazanır. Herkesin dilin işaret ettiğinden farklı anlamlar çıkarması onun keyfilliğini gösterir. Keyfilik karşımıza dildeki metaforu çıkarır.

Metafor, dildeki açık uçlu sistem özelliğinden ve göreceliliğinden yararlanılarak oluşan bir yapıdır. Tek bir anlam odağı olmayan metaforlarda anlam bölünür, çoğalır, gizlenir. Metafor sembollerle bir başka anlama gönderme yapar. Bu anlam benzetme ilişkisiyle doğar.

Metafor edebî metinlerde estetik değeri artırmak amaçlı inşa edilir. Yazarın elindeki metafor, sınırlı anlamlandırma sürecini güçlendirerek anlamı üst düzeye taşımaktadır.

Necip Tosun'un öykü dünyasına baktığımızda yoğun olarak metaforlara başvurduğunu görürüz. Öykülerinin anlam derinliğini oluşturan etkilerden biri de metafor dediğimiz yapıyı kullanmasıdır. Kullandığı sembolik nesnelere modern hayatın ruhuna uygun olarak yansıtır. Tosun öykülerinde farklı metaforlar kullanır. Öykülerinde yoğun olarak kullandığı iki

metafor bulunur: Biri rüya diğeri de aynadır. Biz de tezimizde özellikle ayna ve rüya metaforlarını öykünün anlam bağlamında nasıl yer verdiğine değineceğiz.

“Cem Zehiri” öyküsünde okuru bir sultanın rüyası karşılar. Rüya dilindeki şaşkınlık, çarpılma bu öyküde görülür. Hem gerçekle bağlantısı vardır hem de olağanüstülük vardır. Cem Sultan’ın gördüğü rüya, yaşadığı olayların bilinç yüzüne çıkmasının bir sonucudur. Kafir iline sığındıktan sonra çektiği acıların, pişmanlıkların, özlemlerin yanı sıra, bir de burada zehir verilir. Zehrin de etkisiyle ateşler içinde yanan Sultan, ölümü yudum yudum yaşarken sanrılar içinde kalır ve korkulu bir rüyaya dalar. Ailesine karşı duyduğu özlem bilinçaltıyla ortaya çıkar:

“...Ateşler arasında çıkışsızım, göz açtırmayan, adım attırmayan duman, ateş, sis her yanı kuşatmış. Bir elimde oğlum Oğuzhan, arkamda annem Çiçek Hatun, üstüme gelen ateş topundan korunmaya çalışıyorum, ateş topu her yanda, kurtulmak imkânsız, hepimizin üstü başı kan içinde, ateş topu büyüyor, kıpkırmızı oluyor, üstümüze geliyor, anneme ve çocuğuma sarılıyorum, lavların içinde kalmışım, adım atamıyoruz, ses kulaklarımızda patlıyor, yaklaşıyor, yaklaşıyor, kan damlıyor her yanımdan, birazdan perdeler tutuşacak, sütunlar yıkılacak, İsa tabloları, heykeller bir bir yok olacak, kaçacak yerimiz yok, etrafımız uçurumlarla kaplı, iyice sıkıştım, nefes alamıyorum...

Bağırarak isterken birden gözlerimi açıyorum.” (Tosun, 2017c: 61)

“Mektup” öyküsünde acılarıyla yüzleşmekten korkan, saçlarına aklar düşmüş bir annenin sürekli yolculuk yapmasından bahseder. Yazarın burada kullandığı metafor bu sefer yoldur. “Yol kronotopu” (Bahtin, 2014: 297) zaman ve uzamla sıkı sıkıya bağlantılıdır. Yol geride bırakmanın, bulunduğu yerde sabit kalmamanın gereğidir. Bu öyküde yol kronotopu duygusal bağlamda, gerçeklerden kaçışı sağlayan bir araçtır. Yaşlı kadında bulunduğu yerde sabit kalması bunaltıya neden olmaktadır. Araçlar nesneleşerek ruhundaki sancıları gideren araç haline gelirler:

“Ne zaman bir yol görse, içinde bir kıpırtı, bir yola düşme, yitip gitme arzusu uyanırdı. Gitmek, durmaksızın gitmek isterdi. Çünkü durduğunda yakalanacakmış gibi bir

duyguya kapılırdı. Bu yüzden trenlere, vapurlara, arabalara acılarını dindirecek sihirli aletler gibi bakardı.” (Tosun, 2017b: 22)

Tosun, “Otuzüçüncü Peron” öyküsünde yaşadığı şehirden, ailesinden, yaşam tarzından kaçan bir kahramanın rüyasına yer verir. Uzun bir zamandan sonra evine dönen kahraman için hiçbir şey eskisi gibi olmaz. Habersiz bir şekilde gidip de döndüğü evinde geride bıraktıkları aynı kalmamıştır. Babası ölmüş, annesinin akli dengesi yerinde değildir. Evine vardığında annesi, oğlunu kocası zanner ve yüzüne bakmadan içini döker. Anne, oğlunun ve kocasının gidişini kaldıramadığından sanki onlar yaşıyormuş gibi evin düzenini aynı tutar. Yemek sofrasına üç tabak koyar, oğlunun odasında pijamaları yatağının üstündedir, oğlunu lavanta kokularıyla karşılar. Oğlu bu duruma şaşırır. Yuvasına gelmiş olmasının verdiği rahatlıkla yatağında uyuyakalır. Gördüğü rüya, yaşadıklarının özeti, duygularının bilinç yüzeyine çıkışı gibidir. “Yaşamımızdan kovduğumuz, aşağıladığımız, varlığından şizofrenik bir tarzda utanç duyduğumuz bizi biz yapan değerlerin, kaçarak sığındıkları bir ülkü diyarıdır rüyalarımız.” (Korkmaz, 2015: 135) Öykünün kahramanı için de ailesini, geçmişini yaşamından çıkartması, zamanında onları terk etmesi, bugünde pişmanlık, vicdan azabı yaratır. İçinde bulunduğu bunaltılı hâl rüyasında kendisini gösterir:

“Dışarıda yakıcı, boğucu bir hava vardı. Yine arkadaşlarıyla birlikte okuldan kaçmışlardı. Kızılırmak pırl pırlıdı, dibi gözükiyordu. Önce ayaklarıyla sonra tüm vücuduyla serinliği hissetti. Yüzmeye başladı. Hiç çıkmak istemiyordu sudan. Yıllardır düşündüğü ama bir türlü beceremediği şeyi bu kez yapacak, karşıdan karşıya geçecekti. Keyifle yüzüyordu. Irmağın ortasına geldiğinde hava birden bozdu. Sağında solunda anafolar oluşmaya başladı. Irmak adeta çalkalanıyordu. Her yan köpüklerle dolmuş, sis bütün ırmağı kaplamıştı. Arkasına baktı. Kimse yoktu. Kıyıda arkadaşları geri dönmesi için bağıryorlardı. Ama o karşıya geçmeye kararlıydı. Yüzmeye devam etti. Ne var ki köpükler ve sis gitgide çoğalıyordu. Bütün gücünü kullanarak anafoları, köpükleri, sisi aşmaya çalıştıysa da başaramadı. Nefesi, gücü tükendi. Kendini köpüklere bıraktı. Suda bir batıyor bir çıkıyordu. Bazen sadece saçları görünüyordu. Sonunda yorgun bedenini çevreden yetişenler çıkardı. Yerde upuzun yatıyor, ağzının kenarından sular damlıyordu. O ise artık kendinî dışarıdan seyrediyordu. ‘Niye çıkmadın ırmaktan, bak öldün,’ dedi kendine. ‘Biliyorsun karşıya geçmeliydim’, diye cevapladı. ‘Yıllardır bu

anı beklerdim.’ ‘Ama ne işe yaradı, öldün işte,’ dedi, acıyarak ve biraz da kızarak. ‘Sen benim duyduğum arzuları duymadın, gördüğüm rüyaları görmedin ki, bunu anlayamazsın,’ dedi. Ağzının kenarından sular sızıyordu. ‘Hep dışarıdan seyrettin.’” (Tosun, 2017b: 48-49)

“Bakışlar” öyküsündeki rüya bu sefer bir ölümler fotoğrafçısına aittir. Yıllardır hastanede ölümlerin fotoğrafını çeken kahraman, sadece hastanede değil savaşlarda, başkaldırılarda, devrimlerde bulunmuş, ölümü korkusuzca karşılamıştır. Ancak son fotoğrafını çektiği ölüyle birlikte ilk kez bu kadar bir ölümden etkilenir. Bunun sebebi de maktulün masum bakışlarıdır. Yaşadıklarının travmatik boyutu kahramanımızın bilinçaltında rüya aracılığıyla bilinç yüzeyine çıkar. “Rüya; dikkatsiz, usdışı, unutkan ve cüretkârdır. (Tosun, 2014: 301) Bu nedenle kahramanın gördüğü rüyada atlamalar, sıçramalar, gerçeküstü geçişlerle bir oyun haline dönüşür:

“Hemen her gece değişik bir rüya görüyordu. Birbiriyle ilintisiz, kopuk, anlamsız semboller, görüntüler. Bazen hastanenin morguna iniyor, dört numaradan kendi cesedini çıkarıp, sararmış, soluk yüzüne bakıyor, bazen yıkıntılar ve alevler içinde çektiği fotoğrafın sahibini arıyor, bazen de sonu gelmez labirentlerde kaybolup gidiyordu. Olmadık bir vakitte terler içinde sıçrayarak uyanıyor, o gün geçmek bilmiyordu.” (Tosun, 2017b:111)

“Sözcükler” öyküsündeki rüya daha çok gençlik hayalleri içeren mahiyette öyküde yer verilir: “Yıllardır yalnızdın. Etrafındakilerin gidişini bile fark etmedin. Bembeyaz odaya baktın. Duvarlarına yapışmış gençliğine, rüyalarına...” (Tosun, 2016: 9) Geçmişte, hep davası uğruna çalışmış, kendi için hiçbir şey yapmamış, hayallerini ancak rüyalarında canlandıran bir birey olarak kalır. Ancak bugüne geldiğinde arkadaşları, uğruna özel hayatını feda ettiği inançları, mücadelesi kalmaz. Gördüğü rüyalar yaşamı boyunca içten içe arzuladıklarıdır. Hayatında bastırılmış, dışlanmış ne varsa rüyalarında zuhur eder ve varoluşsal olarak kendisini rüyalarında tamamlar:

“Bazen rüyalar gördün: deniz, martılar ve güzel kızlar. Ama utandın uyandığında. O sabah kalkıp hiçbir şey olmamış gibi ölüme bakan gözlerinden gurur duyarak, hiçbir

rüyan olmamış gibi, ölü sesleriyle dolu odanda aynı sandalyeye oturdun.” (Tosun, 2016: 9)

“Mürekkep Lekesi” öyküsünde ağır ceza hâkiminin rüyasına yer verilir. İşine saplantılı bir şekilde bağlı olan hâkim, emekli olmayı kaldıramaz. Bunun ağır travmasını yaşayan hâkim; geçmişte mesleğinde yaşadığı durumları, insanları ve işiyle bağlantılı olan her şeyi rüyasında görmeye başlar. Bilinçaltında yatan bilgiler ve zihin karışıklığı rüyasında ortaya çıkar. Bilinçdışında oynadığı oyun karnavala dönüşür. Rüyası geçmişe ilişkin bir yorum niteliği de taşır:

“Bazen rüyasında upuzun bir nehirde yüzen klasörler, evraklar, dosyalar görüyordu; coşkun sular kayalar çarpıyor, attığı imzaları, hapishaneye gönderdiği insanların yüzlerini görüyor, insanlar dosyaların içinden dışarı fırlıyor, sonra o nehir yükseliyor, adliye koridorlarını basıyor, onu içine alıyor, suçluyu suçsuzu, kurbanı katili birbirine katıyor, içine alıp götürüyordu. Terler içinde uyanıyor, gördüklerine hiçbir anlam veremiyor, bin bir çabayla yeniden uykuya dalmaya çalışıyordu.” (Tosun, 2016: 51)

“Trenler ve Odalar” öyküsünde rüya; gerçek hayatta yaşanan hayal kırıklığının, baskılanmışlığın uykuda bilinç yüzeyine çıkmış hâlidir. Büyük şehrin ışıltısına kapılıp giden genç kız, şehre vardığında hayalinde kurduğu gösterişli şehrin öyle olmadığını görür. Kahramanın odası; evde kalanlardan, ev sorumlusundan, şehrin aldaticı havasından koruyan tek sığınaktır. Kapana kısıldığını hissettiği ruh durumunda gördüğü rüyalar da bu bağlamda ortaya çıkar:

“Bol bol rüyalar görüyordum. Tuhaf, anlaşılmaz görüntüler. İplerle somyaya bağlıyorlar, sonra kirlili perdeleri ateşe veriyorlardı. Her sabah dinlenmiş olarak değil, rüyalarından yorulmuş olarak kalkıyordum.” (Tosun, 2017a: 27)

“Uçurumlar” öyküsünde kahramanın gördüğü rüyalar; pişmanlıkların, özlemin, yaşadığı ağır suçluluk psikolojisinin bir yansımasıdır. Kaybettiklerinin acısı, yapmak isteyip de yapamadıklarının sancısı, çocukluğu, bastırıldığı hisler kabus olup karşısına çıkar. Ailesini terk edip giden kahramanımız, pişmanlıklarıyla evine döndüğünde geride bıraktığı ailesinden kimseyi bulamaz. Babasının ardından annesi vefat eder, rahatsızlığı sebebiyle kız kardeşi de

yalnızlığın acısına dayanamayıp intihar eder. Öykü kahramanı bırakıp gittiği ailesinin yanında olmamanın, kız kardeşini de bu şekilde kaybetmiş olmanın sıkıntısını içinde bastırmaya çalışır ama rüyalarında bilinçaltına ittiği “bastırılan, dışlanan ve aşağılanan” (Korkmaz, 2015: 135) ne varsa ortaya çıkar. Gerçekle bağlantısı olan rüyaları; sembollerle, duygularla, görüntülerle örülüdür. Çınar ağacı, ipler, yıldızlar, uçurumlar kahramanın yaşadığı olaylarla bağlantılı olan anahtar kelimelerdir. Baba evine dönerken kalan tek ağaç büyük çağrışımları olan çınar ağacıdır. İp, kız kardeşinin intihar ederken kullandığı nesne; yıldızlar, kız kardeşinin yalnızlığında arkadaşlık ettiği varlıklar; uçurumlar ise kız kardeşinin kabuslarıdır:

“O gece birbiriyle ilgisiz rüyalar görüyorsunuz. Çınar ağacı, ipler, yıldızlar. Rüyanın birinde, uzun bir yolda koşuyorsunuz. Asfalt ayaklarınızı yakıyor. Ama tek bir araba bile geçmiyor yoldan. Siz şehre koşuyorsunuz. Uzakta şehrin ışıkları parlıyor. Siz, çınar ağacı ile eviniz arasındaki bunaltıcı hayatı aşmak için, oraya koşuyorsunuz. Ama şehre ulaşamıyorsunuz bir türlü. Tam yaklaştığınız anda birden uçurumlar çıkıyor karşınıza. Terler içinde uyanıyorsunuz.” (Tosun, 2017a:68)

Necip Tosun’un öykülerinde sıklıkla kullandığı bir diğer metafor aynadır. Ayna, bireyin yalnızca fiziksel olarak kendisini görmesini sağlayan bir nesne olarak değildir. Bireylerin iç dünyasını yansıtan önemli bir araçtır. Öykülerde yer alan ayna, kahramanların varoluşsal benlikleriyle karşılaşma noktasıdır. Kimisi senelerce bu aynalardan kaçarken kimisi de aynaya baktığında kendisiyle hesaplaşma sürecine girer. Kahramanların aynaya baktıktan sonraki hissettikleri; kabulleniş, acı, bulunduğu durumu reddediş gibi duygu ve durumlardır.

“Dağların Çağrısı” öyküsünde ayna metaforu, geçmiş yaşantıları, eskimişliği yansıtan bir nesne görevi üstlenir. Kahraman anlatıcının belleğinde yaşanmışlığın da verdiği ruhsal yapıyla eskimiş eşyalar arasında raks eder. Yalnızca adı anılan ama fonksiyonunu tam olarak yerine getiremeyen bir aynadır bu:

“Zihnimdeki tek edilmiş evdeki sararmış bir fotoğraf, sırları dökülmüş bir ayna, ay ışığı düşmüş bahçedeki kör kuyu kaynıyor.” (Tosun, 2017c: 8)

“Aynalar ve Sırlar” öyküsünde ayna metaforuyla başarısız olduğunu düşünen bir ressamın iç dünyası verilmeye çalışılır. “Her nesne, bir gizi barındırır. Her ne zaman bir giz keşfedilirse bu giz bir başka gizi imleyecek ve bu, aşamalı bir hareket içinde nihai gize doğru ilerleyecektir.” (Eco, 2017: 41) Ressamın aynayla karşılaşması da hem bu gizi ortaya çıkarır hem de varoluşsal sıkıntının patladığı an olur. Ressamın ruhunda çözemediği yaralar, eşyayla ortaya çıkar. Ayna farkında olmadan kendisiyle hesaplaşmanın nesnesi olur. Aynada yüzünü göremeyen ressam paniğe kapılır ve yüzünü yoklar. Bir insanın yüzü, kimliğidir. Yüzünün olmaması kimliğinin olmamasıdır. Uzun zamandır serkeş bir yaşamın içinde kendine bakmadan bir yaşam süren ressam, yüzünü aramakla kimlik arayışına girer. Öykünün sonunda da aynanın etkisiyle varlığının farkına vardığını, ruhuna eğilmeye başladığını vurgular:

“Aynaya baktı. Yüzü yerindeydi. Dudaklarıyla engellemeye çalıştığı ince, utangaç bir gülümseme tüm çehresini kaplamıştır. Elini aynaya uzatıp, yüzüne, ruhuna, dağılmış saçlarına dokundu.” (Tosun, 2017b: 20)

“Mektup” öyküsünde yer alan ayna, kızını ve eşini kaybetmiş yaşlı bir kadının kendisinden kaçışının yansımasıdır. “Ayna, içsel gerçekliği dışa yansıtma aracıdır. Varlığında büyük zıtlıkları barındıran insan, öte yüzü ile karşılaşmaktan, bastırılmış duyguları ile yüzleşmekten sürekli korkar. Bastırılan duygular bilinçaltına itilir ama yok olmazlar.” (Korkmaz, 2015: 126) Kendisiyle karşılaşmak istemeyen yaşlı kadın da aynalara bakmaktan kaçır:

“Tokasını çıkarıp topuzunu açtı. Bakımsız beyaz saçları boynuna, omzuna düştü. Saçlarını ıslattı. Tam karşısındaki aynadan gözünü kaçırıyor, bakmamaya çalışıyordu. Yıllardır hep böyleydi. Bu kendine bile izah edemediği bir duyguydu. Saçlarını tarayıp yeniden topladı.” (Tosun, 2017b: 22)

“Geçit” öyküsünde ayna metaforu kahramanın kaçış nesnesidir. Kahraman hem kendisinden hem de iki çift gözden kaçır. 80’li yıllarda - grup çatışmalarının olduğu dönemde - kahramanımız karşı gruptan bir genci öldürür ve vicdan azabı yakasını bırakmaz. Çünkü maktulün bakışları gözünün önünden gitmez. “Öznenin bağımsız olamayacağını ve mutlak

surette bir nesneye ihtiyacı olduğunu” (Emre, 2006: 134) aynaya bakışında da görür. Aynalarda ve baktığı her yerde maktülün gözleri vardır:

“Ama bu bakışı ömrü boyunca unutamamıştı. Evde saklanırken, peşinde sanki polisler değil, o bakışlardı. Her an yakalayacaklardı. Günlerce evinden çıkmamıştı. Alın pencereye yaslı, o ayak seslerini, o bakışı beklemişti. Nereye baksa o bakışı görüyordu. Kaç kez o bakışı rüyasında görmüş, çılgınlarla, terler içinde uyanmıştı. Aynalara bakamıyordu, çehrelere.” (Tosun, 2017b: 37)

“Hüzzam” öyküsünde ayna, kahramanın içinde yer alan duyguların bir yansıması olarak okurun karşısına çıkar. “Ayna bir bakıma bilinçaltı dehlizlerine saklanan örtük yanlarımızın, korkulan niteliklerimizin, nefret ettiğimiz yönlerimizin bilinçle birlikte gün ışığına çıkmasını sağlayan aracı bir faktördür.” (Korkmaz, 2015: 126) Bu öykünün kahramanında da bu işlevi görür. Buğulu bir aynaya bakan hüzzam bestecisi, aynada suretini görünce kendine hayret eder. Gözlerinin ferî gitmiş, geriye yaşlı bir adam kalmıştır. Geçmişte o yaldızlı günleri yaşayan adamın kendisi olduğuna inanamaz. Yıllar çok şeyi alıp götürmüştür. Ancak bu yaşlı yüzle basit bir karşılaşma değildir. Kırık dökük kalmış yalnız bir adamın suretini de görür. Ona acı veren en çok da budur. Bestecinin nesneyle karşılaşması da trajik olarak devam eder. Eski bestekâr artık bu yüzü görmek istemez ve içindeki acıyı yüzüne sürttüğü jiletle bastırmaya çalışır:

“Bu ben miyim, hüzzamlar bestecisi mi, sararmış resimlerde onur arayan, küllerle avunan? Ah, bütün o maceralardan geriye bu kırık dökük adam mı kaldı, çizgili pijamalı, öksürüklü yolun sonundaki adam? Buğulanmış aynayı bir kez daha siliyor, tıraş fırçasını yüzüme götürüyorum. Köpükler tatlı bir serinlik veriyor yüzüme. Sonra jileti, titreyen elimle yüzümde gezdiriyorum. Gözlerimi kapıyor, jiletin geçtiği yerlerdeki acıları daha iyi hissedebilmek için, yüzüme iyice bastırıyorum. Aynaya bakıyorum, parçalanmış bir suret bana bakıyor.” (Tosun, 2017a: 18-19)

“Gün Devrildi Cadde-i Kebir’de” öyküsünde intihara kalkışan bir kahramanın son bakışlarla aynaya bakması söz konusudur. Necip Tosun’un öykülerine baktığımızda intihara kalkışan, kendisine fiziksel olarak zarar veren kahramanları; ölümün son anlarında aynaya bakmayı



ihmal etmez. Ayna kimi zaman yüzleşmenin kimi zamanda kahramanların iç dünyalarını yansıtan araç olur. Bu öyküde ise kahraman aynaya bakarken, bugünle geçmiş arasındaki görüntüleri yansıtan sinema perdesi gibidir:

“Aynaya bakıyorum: Resepsiyondan birikmiş borçlarımı soruyorlar, set ışıkları gözlerimi alıyor.” (Tosun, 2017a: 55)

### **2.3.2. Bilinç Akışı Tekniği**

Modern zaman insanı; teknoloji, sanayi ve makinenin getirdiği kolaylıkların yanında insan ruhunu doyuramayan pek çok sıkıntıyı da beraberinde yaşar. Postmodern yaşamda da devam eden bu sıkıntılar; çoklu gerçeklik, insandaki boşluklar, savrulmalar, anlamlandırılmamazlık, çözümsüzlükler olarak tanımlanabilir. Yaşanan bu sorunlar insan bilincini parçalar. Takvimsel olarak akıp giden zaman postmodern insanda zamansal olarak “içsel bilince” (Ricoeur, 2013: 42) dönüşür. “Nesnel zamanın devre dışı bırakılması işlevi bilinç-zaman payesini edinecek bu içsel bilinci” (Ricoeur, 2013: 42) meydana getirir. İç zamansallıkta geçmiş-şimdi-gelecek geniş bir alana yayılır. İç zamanın kesin bir zaman dilimi yoktur. Genişleyerek oluşur.

Özellikle büyükşehirlerde daha çok görülen modern yaşamın sorunları yazarların metinlerinde de kendisini gösterir. Ruh boşalımı yaşadıkları anlatıların da samimi ve doğal bir teknik olan bilinç akışını kullanmaya başlarlar. “Bilinç akımı, bireyin duygu ve düşüncelerinin, seri fakat düzensiz olarak şekillenen bir iç konuşma halinde verilmesi anlamına gelmektedir.” (Tekin, 2016: 295) Bilinç akışı tekniğiyle “kişiliğin tamamlanmamışlığı, bilincin katmanları, arzuların bizi nasıl yönlendirdiği ve duyguların uçucu ve belirsiz doğası” (Antakyalıoğlu, 2013: 129) yapılandırılır. Bu teknikle, bireylerin farklı zaman dilimlerinde zihinlerinden akıp geçenler bilinçlilik düzeyinde verilir. İnsan zihninde saniyede geçen milyonlarca düşünce bir anlık patlamayla bulanık bir şimdiki zamanda tutunur. Noktasal bir şimdiki zamanda tutma meydana gelir. Bilinç akışı tekniğiyle; bireyin duygu, düşünce, eylemleri zamanın tüm boyutları içerisine yayılarak verilir. Böylece

bilinç akışı tekniği, geleneksel öyküleme tekniğini alt üst eder. Okur, kahramanın zihninde herhangi bir engele takılmadan serbestçe dolaşır.

Bilinç akışı tekniğinde bireyin düşüncelerinin iniş çıkış grafisi çizilir. Bireyin iç dünyasında olup biten karmaşanın, gel gitlerin, sorunların ve sorgulamaların fotoğrafının çekildiği bir tekniktir. Bireyin günlük hayatta yaşadığı varoluşsal sıkıntılar bilinç akışıyla okura verilebilir.

“Boşluğun Sesi” öyküsünde, yazma serüvenine girişen bir yazar, bu süreçte zihnindeki karmaşıklığı yansıtmak için bilinç akışı tekniğine başvurur. Yazmak için temelde bir fikir sahibi olmak gerektiğini fark eden kahraman anlatıcı bu düşünceler arasında gidip gelirken bilinç yüzeyine bilgi dağarcığını döker. Dökülen bilgiler bölük pörçük, sayıklama şeklinde ortaya çıkar:

“Çok sonra anladım ki yazmak için bir de düşünce gerekliymiş. Evet, bir düşünce edinmeliydim. Önümde Doğu ve Batı düşünceleri vardı. Ben de yerli mi almalıyım ithal mi diye düşündüm. Yerli malı yurdun malıydı ama geçer akçe değildi Albayım. Galiba karıştırmak gerekliydi. Bir yerde heykeller, resimler vardı bir yanda menkıbeler, mesneviler. Bir yerde Sümerler bir yerde Selçuklular, bir yerde Romalılar bir yerde Osmanlılar, Etiler vardı. Beş benzemez yani. Ben işin içinden çıkamadım. Etiler ile Osmanlılar karşılıklı kahve içerler dendi ben hiç görmedim.” (Tosun, 2017c: 40)

Kahraman anlatıcı yazma eylemindeki düşünceleri zihninde oluşturmaya çalışırken kafa karışıklığında yansıttığı sürecin bilinç akışı olduğunun farkındadır. Anlatıcı, yaptığı işin bilinç akışı tekniği olduğunu okura verir:

“Oysa Albayım ben yemeklerin sadesini severim. Bir yemeğe biber, karabiber atılmasından, üstüne limon sıkılmasından hiç hoşlanmam. Konudan konuya geçtim biliyorum. Ama bu da bir anlatma biçimi. Buna bilinç akışı diyorlar Albayım. Akif inanmış Nazım inanmayan biriydi. Ama elma her ikisine de yasaktı. Âdem yasak elmayı yediği için cennetten kovulmuştu...” (Tosun, 2017c: 40)

“Teneffüs” öyküsünde yaşadığı bir olayın başkaları tarafından yanlış anlaşılmasına müdahale eden kahraman anlatıcı olaya dair zihni karışıklığını da bilinç akışı tekniğiyle yansıtır:

“İnsanların etraftaki şeyleri önemli önemsiz, gerekli gereksiz olarak ayrıştırmalarını anlamıyorum. Bunlar ölü dediğimizde gülüyorlar. Bir insan için gömülecek hale gelinceye kadar yaşıyor denmesini anlamıyorum. Birine sadece gömülecek hâle gelince ölü diyorlardı. Her neyse ben denize gidiyordum.” (Tosun, 2017c: 97)

### 2.3.3. İç Konuşma

Sanayi devrimi, makineleşme ve teknoloji alanlarının genişlemesi farklılıkları da ortaya çıkarır. Modern dönemdeki farklılıklar postmodernitede nihayete ulaşarak birbiri içine girer.

Postmodernitenin insan yaşamına sirayet etmesiyle tek tip haline gelmeye başlayan kişiler, birey pozisyonundan özne haline gelir. Postmodern kişiler modern dönemdeki gibi tutarlı, düzenli, belli bir görüşe sahip olan kişiler değildir; çelişkili, düzensiz, kafası karışık, davranışlarında rahat öznelerdir.

Bu öznelerin iç dünyası psikolojik çalkantılarıyla anlatılarda yer alır. Daha önce hâkim bakış açısı ya da müşahit bakış açısı tarafından iç çözümleme yöntemiyle tanıtılan bireyler, bilinçleriyle diyalojikleşmiş olarak kendisini tanıtan özneler olur. “Kişinin kendisine yönelik diyalojik bir yaklaşım, benlik imgesinin dış kabuğunu, diğer insanlar için var olan ve bir kişinin (başkalarının gözündeki) dışsal değerini belirleyen, öz-bilincin saflığına gölge düşüren kabuğu parçalar.” (Bahtin, 2014: 221)

Geleneksel zamanın iç çözümleme yöntemi yerini başka tekniklere bırakır. “İç konuşma ve bilinç akışı olarak adlandırılan bu anlatım teknikleri Henri James tarafından tarafından geliştirilmiştir. Bu teknikler sayesinde geleneksel anlatma metodunun dar sınırları içinde sıkışmış olan öykü/roman yazarları kişilerinin ruhsal dünyalarına daha geniş ve farklı cephelerden bakma imkânı kazanmışlardır. Bu tekniklerin sağladığı kolaylıkla insanın zihninden geçenler bir tablo, bir film sahnesi gibi okurun gözünün önünde canlandırılmaktadır.” (Gündüz, 2003: 104)

Okur, anlatıda yer alan özneyi onun ağzından tanıma imkânı bulur. Dışarıdan bir gözün yapacağı yoruma dâhil olmayan okur, postmodern özneyi kendi birikimi sayesinde değerlendirmeye alır.

Necip Tosun'un öykülerinde iç konuşma tekniği sıklıkla kullanılan bir tekniktir. Ancak bu tekniğe farklı bakış açılarının ortaya çıktığı noktalarda değinmez. Tosun'un öyküleri genellikle 'Ben' anlatıcısıyla anlatılmaktadır. Monolojik yapı öykülerine baştan sona yayılmış vaziyettedir. Öykünün hangi noktalarında iç konuşmaya geçtiğinin kesin sınırları yoktur. 'Ben' anlatıcı öyküye dair ipleri elinde tutar ve 'Ben' anlatıcının gözünden öykünün dünyasına gireriz.

Tosun öykülerinde iç konuşmayı hesaplaşma ve geçmişi değerlendirmek için kullanır. *Emanet Hikâyeler*'deki "Teneffüs" öyküsünde iç konuşma, kahramanın bilincinde su yüzeyine çıkmayı bekleyen olaylarla belirir. Öyküde metnin kahramanı, boğulmakta olan bir adamı kurtarmak için bulunduğu teşebbüsü ayrıntılarıyla anlatırken iç konuşmalarını da araya katar. Belleğinde yokladığı anıya ait durumlardan emin olamadığı için iç sesine yönelir:

"Belleğimi yokluyorum, bütün bunlar doğru mu kesin olarak bilmiyorum. Tüm yaşadıklarımın beni yanıltmasına bakılırsa bunlar yalan da olabilir. Ama denize doğru yürüdüğümü biliyorum. Belki cırcır böceklerinin sesleri vardı. Biraz zorlasam nar ağacını da hatırlarım." (Tosun, 2017c: 97)

#### **2.3.4. Geriye Dönüş Tekniği (Flashback)**

Modernizmin getirdiği imkânlar aynı zamanda bireylerin hayatını mekânikleştirir. Modernitenin mekânikleştirdiği birey mekânikliğin dışına çıkmak için zamana başkaldırır. Zamana karşı duruşla, geçmiş-bugün-gelecek akış çizgisini parçalayan bir zaman dilimi belirir. Postmodern metinlerde de farklılaşmış olan zaman algısı devam eder. Çizgisel akış zincirine bağlı olan ardışıklık yerine izafi bir görecelik gelir.

İnsan için zaman bazen hızlanan bazen yavaşlayan, içsel zamanı öne çıkaran “sınırları belirsiz, birbirine girişik, rasyonel düşüncenin belirlediği zaman” (Emre, 2006: 170) hâlini alır.

Postmodern yazarlar bellekte toplanan geçmişini şimdiye taşıma yöntemine başvururlar. Sinema tekniğinden alınarak edebiyata uygulanan bu yöntem “ani sıçramalar, gidip gelmeler anlamına gelen flashback yöntemidir. Bu yöntem, akışı engellemeyen, olayların doğal bir şekilde yansıtılmasını sağlamaktadır.” (Tekin, 2016: 259)

Öyküde ve romanda yer alan her şeyin bir geçmişi vardır. Mazinin içerisinde yer alan her şeyin geçmişten bugüne getirilmesi ete kemiğe büründürülüp yeniden ruh verilmesidir. Geçmişten bugüne getirilenler zaman zincirlemesi içerisinde getirildiği anda yer edinir. Geriye dönüş tekniğinde geçmiş şimdi zamana tutunur. Bu tutunmaya sebep; öznenin herhangi bir olay, nesne, durum karşısında “etkilenim düzlemi”nin (Ricoeur, 2013: 61) gerçekleşmesidir. Anıların bellekteki zaman zincirinde yeniden bugüne gelmesinde bir bekleme süreci vardır. Bilinçaltının dehlizlerinde gezen anılar eski bir perde, büyük bir çınar ağacı, fotoğraf, kitap, radyo ya da çok daha farklı bir eşya, nesne ile bilinç düzeyine çıkabilir. Bu unsurlardan herhangi biri kahramanın flashback yapmasını sağlayabilir. Geçmişini bugüne taşımak onu ölümsüzleştirmektir. Aynı zamanda geçmişte bıraktıklarımızı bugüne yerleştirmektir. Flashback tekniğiyle an böylece bulunduğu yaşama yerleşir.

“Geriye dönüş tekniği kapsamına değerlendirilebileceğimiz bir diğer uygulama da geriye bakış yöntemidir. Bu yöntemde fazla ayrıntıya gidilmeden olaylar sunulur. Uygulamada zihinden çok, göz ön plandadır. Geriye bakan kişi (anlatıcı veya kahraman) geçmişte yaşadıklarını kaba çizgileriyle anlatır. Uygulamadan beklenen, anlatılan veya tanıtılan şeyin okuyucunun zihninde pekişmesini sağlamaktır. Tıpkı hayatta olduğu gibi: Hayatta her şey, derinlemesine ve ayrıntılı olarak hatırlanmaz; bazı olaylar üstünkörü, kaba çizgileriyle hatırlanır.” (Tekin, 2016: 261-262)

Necip Tosun öykülerinde postmodern bir çizgide geriye dönüş tekniğini sıklıkla kullanır. Kahramanlarının yaşadığı çalkantılı ruh hâlleri geçmişleriyle birleşir. Öykülerde maziye harekete geçirecek kimi zaman bir radyo kimi zaman nostaljik bir fotoğraf kimi zaman farklı

sesler kimi zamanda çocukluk anlarına geçişte bir köprü olabilmektedir. Tosun'da geriye dönüş zamanı noktasal olarak şimdiki zamanın yakın geçmiş zamanı değil genellikle uzak geçmiş zamana dönüştür. Kahramanların mazilerinin bazılarını geriye bakış yöntemiyle veren Tosun, öyküde merak edilen noktaları bu teknikle aydınlığa kavuşturmaktadır.

“Sûr Nefesi” öyküsünde ihtiyar bir amcanın ömrünün son demlerinde sesler üzerinden hayata bakış açısını vererek ruh halini tasvir etmektedir. Amcanın sesler üzerindeki hassasiyeti yalnızca yaşlılık döneminde olmamış aynı zamanda çocukluğunda da bazı seslere karşı hassasiyeti bulunmaktadır. Hayattaki bütün seslere karşı kulağını tıkamak isteyen ihtiyar amca ilkokuldaki sesle ilgili bir anısını hatırlamaktadır. O an dünyaya karşı ne hissettiğini anlatmak için flashback yapıldığını anlıyoruz. İhtiyar amcanın çaresizliği ‘an’ının son cümleleriyle kendisini belirgin kılmaktadır:

“Şu sıra sürekli aklıma ilkokulda kara tahtaya uzun tırnaklarıyla yazılar yazan öğretmenim geliyor. Parmakları arasında yazdıkça küçülen tebeşirin sonuna geldiğinde, o uzun tırnakları kara tahtayı çizmeye başlayınca, kulaklarımı tıkar, dişlerimi sıkar, kaçacak yer arardım. Gözlerim sürekli elindeki tebeşirdeydi. Tebeşir küçüldükçe dua ederdim; ne olur Allah’ım, tebeşiri değiştirsin, o iç parçalayıcı sesi duymayayım. Ama o, tebeşiri asla değiştirmezdi. Tırnaklarıyla tahtayı çizer, çizerdi. Sonra okul dönüşü bütün ders boyu yaşadığım iç sıkıntısını, nefreti dışarı atmak için ıpıssız köprü altında doya doya bağırır, rahatlardım. Şimdi sürekli bu ânı yaşıyorum. Ojeli uzun bir tırnak, yazı tahtasını boydan boya çiziyor. Ben ise ne yapacağımı şaşırıyorum.” (Tosun, 2017c: 105)

“Geçit” öyküsünde hapisneden çıkan bir adamın evine dönerken çocukluğuna ait hatırası aklına gelir. Evine ulaşmak için geçmesi gereken köprüye gelince bir anda geçmişi depreşir. Çok sevdiği köprüden aşağı baktığında akıp giden bulanık suya dalar gider. Kendi iç dünyasına “saklanan varlık, yeniden kabuğunun içine giren varlık, bir çıkış hazırlar.” (Bachelard, 2014: 146) Çocukluk anıları büyüklerin en fazla sığındığı geçmiş zaman izleridir. Bunda da hiç kuşkusuz bu anıların temiz ve saf kalmış olması önemlidir. Çocukluk anısına kısa bir süreliğine sığınan kahraman geçmişte yaşadığı kötü olaylardan sıyrılır:

“Bakışları git gide bulanıklaştı. Sudaki sureti ise bir süre sonra netleşmişti. Bir ilkokul çocuğu eğilmiş suya bakıyordu. Elinde çantası yine erkenden gelmiş köprüye, ışıltılı suya dalıp gitmiş. Okula gitmek için evden erken çıkar, bu köprüye gelir, dakikalarca akan nehre bakar, bakardı...” (Tosun, 2017b: 35)

“Kırılmalar” öyküsünde flashback kullanılmasının nedeni olay akışı içerisinde merak edilen noktayı aydınlatmaktır. Öyküde ablasını bir hastalık sonucu kaybeden kardeşin yaşadığı derin üzüntü kaleme alınır. Ablasının hastalığına şifa bulunması için gerekli olan karaciğer naklidir. Ailede karaciğeri uyuşan kimse yoktur. ablasının hastalığını duyan eski bir komşusu, ablasına karaciğer nakli için yardımcı olmak istemektedir. Fakat bu eski komşuları Zübeyir Amca’nın da karaciğeri ablasıyla uyuşmaz. Kahramanımız ve ailesi karşılıksız vücudundan bir parçayı ablasına vermeye kalkışmalarına şaşırırlar. Kahramanımız Üzeyir Amca’nın neden böyle bir fedakârlık yaptığını düşünürler. Bu sorunun cevabı geriye dönüş tekniğiyle öykünün sonlarına doğru açığa çıkar:

“Ama uyku ile uyanıklık arasında Üzeyir Amca’nın kızı zihnimde canlanmaya başladı. Hem de tüm canlılığıyla. Yeşil bir süveteri vardı. Hep tozlu sarı saçları. Ablamın en candan arkadaşıydı. Bir tatil günü mahallemiz tıklım tıklım insan doluydu. Taksi çarptı demişlerdi. Ablam arkadaşının ölümüne çok üzüldü. Günlerce sokağa çıkmadı. Üzeyir Amca’yı o günden sonra seyrek görüyorduk. Evini satmış, köye göçmüştü.

Uykum kaçmıştı. Acımayla karışık bir utanç duyuyordum. Yüzümün kızardığını hissettim. Doğrudum. ‘İbni Sina’ya aslında kızı için geldi. Çünkü ablam, kızından bir parçaydı, onun peşinden geldi,’ dedim.” (Tosun, 2017b: 123)

“Hüzzam” öyküsünde eski bir bestekârın ihtişamlı günlerin ardından yaşadığı yalnızlık anlatılır. Kahramanın yalnızlığa sürüklenmesinde kendisi de etkili olur. Dolu dolu geçen günlerin ardından geriye fotoğraflar kalır. Akşam albüme bakarken yere düşmüş bir fotoğraf, besteciyi alır geçmişe götürür. Fotoğraflarla “zaman belirmenin bir koşulu” (Ricoeur, 2013: 76) olur. Hatırladığı bazı anılarla hayatına dair ipuçları ortaya çıkar. Fotoğrafla bilinçaltından ortaya çıkanlar aslında yüzleştiği, yalnızlığa kendisini nasıl ittiğinin resmidir. Zaten hayattan

kopuk vaziyette olan Hüzam Bestecisi, anlarına sirayet eden kadını hatırlayınca görelilik zaman anlayışına kayar:

“Ortalığı düzeltmeye çalışıyorum. Çay bardağını yerine koyup, küllüğü boşaltıyorum. Bir resim düşmüş yere. Demek ki akşam albüme bakmışım. Resmi yerden alıyorum. Hatırlıyorum: Doyumsuz, esintili bir boğaz akşamı. Vereceğim cevaptan korkarak, kuşkuyla ‘Mesut musun?’ diye sormuştu. İnceden inceye esen meltem, sardunyaları, fesleğenleri sallıyordu. Gözlerimi gözlerinden kaçırılmış, cevabı imkânsız bir soru duymuş gibi, uzaklara, çok uzaklara bakmışım. Gürültülü bir vapur boğazla boğuşarak yanımdan geçip gitmişti. Cevabımdan umudunu kesmiş, titreyen eliyle çayını karıştırmaya çalışmıştı. O vakitler suskunluk her şeyi anlatırdı. Anlamıştı. O akşam, eve dönerken, minibüste, sarhoş müşteriler ile şoför kavgaya başlamış ve ben başımı tıkrıtılı minibüs camına yaslayıp, dalıp gitmişim. Şimdi o nerede, hangi hayata karıştı, hiçbir şey bilmiyorum. Ondan geriye sadece bu görüntü kalmış.” (Tosun, 2017a: 17)

“Trenler ve Odalar” öyküsünde kahramanın hayalleri geriye dönüş tekniğiyle verilir. Bir genç kızın görkemli şehir hayalinin, izleksel kurgu olarak nasıl hayal kırıklığına dönüştüğü anlatılır. Geriye dönüş tekniğiyle verilen kısım ise düşlediği görkemli şehir hakkındaki düşünceleri, böyle bir şehre gitmek için can atmasındaki hâli verilir. Öykünün başında da verilen flashback yöntemi öykünün ilerleyen olay örgüsünde de verilerek izleksel nedene ışık tutar:

“Tren gelirdi. Hep o vakitte, hep o çığlıklarla gelir, önümde dururdu. Ben satıcılarla birlikte trene atlar, tren kalkıncaya kadar vagonları bir bir dolaşırdım. Üstü başı ışıltılar ve yıldızlarla dolmuş şehrin insanlarını süzerdim. Ayağa kalksalar üstlerinden yıldızlar düşecek sanır, gözlerimi açar beklerdim. Ama şehrin yorgun insanlarını süzerdim. Ayağa kalksalar üstlerinden yıldızlar düşecek sanır, gözlerimi açar beklerdim. Ama şehrin yorgun insanları kımıltısız dururlardı. Uçarak geçerdim vagonları. Sonra tren kalkar, bütün kuşlar uçardı. Ben peşinden koşardım. Tren giderdi, düşler giderdi, müzik giderdi.” (Tosun, 2017a: 23-24)

“Gün Devrildi Cadde-i Kebir’de” öyküsünde, eski bir sinema oyuncusunun geçmişle bugün arasındaki gelgitlerini içsel bir çatışma olarak verir. Arafta kalmış bir kişiliğin geçmişin güzel



günlerine sığınmasıyla anlık rahatlamayı yaşamaktadır. Ancak bu anlık rahatlama uzun sürmez. Çünkü kahramanımız intihar eylemini gerçekleştirirken geçmişe gitmektedir. İçsel zaman olarak o an'da bulunmayan kahramanımız bedensel olarak da bulunmak istemez. Ölümle yaşam arasındaki çizgide 'geçmiş' belirir:

“Kapı zili çalıyor, dönüp, kapıya bakıyorum. Odayı sisler basıyor, anılar, birden her şey güzelleşiyor. Taş plakta Münir Nurettin içli bir şarkı okuyor. Beni almaya gelen taksinin kornasını duyuyorum. Sonra kapı zilini. Kapıyı açıyorum. Şoför, ‘Bütün ekip sizi bekliyor, unutmadınız ya, filminizin galası var’ diyor. Hemen hazırlanıyor, çıkıyorum. Üstü açık şavrolemlerle uçarak geçiyoruz sokakları.” (Tosun, 2017a: 55)

“Uçurumlar” öyküsünde eşyalar yalnızca somut varlıklarıyla hayatımızda yer almazlar. Yüklediğimiz anlamlarla var olurlar. Çağrışım gücü kuvvetli olan nesnelere bazen geçmişe alır götürür. “Uçurumlar” öyküsünde yer alan radyonun işlevi de zamansal olarak geçmişe bugüne getirmektir. Öyküde intihar eden kız kardeşe ilgili bilgileri doğrudan vermek yerine, geriye dönüş tekniği ile öykünün dokusuna yerleştirir. Radyo, kahraman için geçmişe çağrıştıran bir nesnedir. Bazen de bir kitap öykünün kahramanını alıp geçmişe götürür. Öyküdeki bu kitap, çocukluğunun güzel hatıralarıdır:

“Duvar boyaları dökülmüş, lambalar örümcek bağlamış. Gözünüz radyoyu arıyor. Philips radyoyu. Ama yerinde yok. Ne oldu acaba? Yıllar önce kız kardeşiniz aldirtmişti. O gece, radyoya sarılıp uyumuş, bacağının birinin kısısalığını unutmuştu. Suzan Yakar’a, Radyo Tiyatroları’na tutkundü. Radyo, onu kollarında uyuturdu.” (Tosun, 2017a: 67)

“Salona geçiyorsunuz. Koltukların rengi atmış. Annenizin hep titremelerle sildiği kalın, ciltli İslâmî kitaplara bakıyorsunuz. Enver-ül Aşkın, Kara Davut... O vakitler, henüz güneş doğmadan, o doyumsuz uykunun en güzel yerinde ezan sesiyle uyanır, abdest alırdınız. İğde kokuları arasında dedenizin arkasına geçer, tarifsiz bir tat alırdınız bundan. Hafif bir esinti kavak yapraklarını hışırdatır, masmavi gökyüzünde kuşlar uçuşurdu. Sonra kahvaltı hazırlanıncaya kadar, Kur’an’ı açar, dedenize Yasin okurdunuz.” (Tosun, 2017a: 68-69)

“Kamera” öyküsünde, hayallerini oyunculukla süslemiş olan öykü kahramanının geriye dönüş tekniğini kullanmasının sebebi yaşadığı olayların önemli noktalarını vermek ve öykünün kurgusundaki olayları yerine oturtabilmek içindir. Köprünün başında intihar etmeden önce hangi olayları yaşadıysa sık sık geriye dönüş tekniğiyle öykünün akışı kesilerek verilir. Film yıldızı olmak için şehre gelmesi, İstanbul sokaklarına dair gözlemleri, film şirketiyle konuşması ve ret cevabı alması üzerine ne hissettiği flashback tekniğiyle okuyucuya verilir:

“Oysa her şeyi daha dün gibi hatırlıyorum. Bir Nisan sabahında, hayatta hep incelikler arayan bir insan olarak, elimde valizim, şehre inmiştim. Sabahın bu erken saatlerinde, şehrin nereye gideceğini bilen insanları, diledikleri yere doğru gidiyorlardı. Ama ben erişilmez tutkularla, hayallerimin dünyasına doğru gidiyordum...” (Tosun, 2017a: 72)

“Gece, Anne ve Çocuklar” öyküsünde, acılı bir annenin çocuğunu kaybettiği an verilir. Öykünün olay örgüsüne ve izlek unsurlarına bağlı olarak flashback tamamlayıcı işlev üstlenmektedir:

“Yine bana bakacaktı odasına girdiğimde, ‘Anne ne olursun beni kaldır’ diyen gözleriyle. Ama yüzüstü yatıyordu yatağında. Birden fırlıyorum. Ters yüz olmuş bedenini düzeltiyorum, ağzına dolmuş köpükleri, artıkları siliyorum, sararmış dudaklarını. Uzaklara bakıyor, derinlere, çok uzaklara, nefes almak istiyor koynuma atılmak. Ellerini uzatmak istiyor, bir yerime tutunmak, yerden kalkmak istiyor. Ama kımıldayamıyor yere uzanmış, küçücük elleri yana düşmüş, kımıltısız yatıyor.” (Tosun, 2017a: 85)

Geriye dönüş tekniği; öykünün anlaşılmasında, kişilerin tanıtılmasında ya da olayların perde arkasının ortaya çıkarılmasında önemli bir tekniktir.

### **2.3.5. Sinema/Fotoğraf Tekniği**

Her bilim dalının kendisini ortaya koyabilmek için kullandığı bir malzemesi vardır. Nasıl ki müziğin nota, resmin boyalar ise edebiyatınki de sözcüklerdir. Sözcüklerin gücünden

faydalanarak betimleme, tasvir, çağrışım, seslerin kullanımı gibi yöntemlerle bir metni resmedebilir, görüntüler âleminde fotoğrafını çekebilir, müziğin ritmini yakalayabilirsiniz.

Sinema/fotoğraf yöntemi edebiyatımıza özellikle modern anlatılarda etkili bir kullanımla girer.

Anlatılarda, tasvir ve betimlemelerden yararlanarak kullandığı fotoğraf yöntemiyle hayatın herhangi bir anından bir kare, olaylar, durumlar, kişiler, durumlar yansıtılabilir. Hayatın objektifine ne takıldıysa o görüntüyü verir. Bu teknikle dışarıya bakış sağlanabildiği gibi kişiler kadrosunda yer alan bireylerin iç dünyalarına da girilebilir. Sahnelenmek istenen görüntü yazarın kadrajına girer. Betimlemelerle canlandırılan ortam, sinema/fotoğraf tekniğinde basit bir betimleme çabası değildir. Yazarın her defasında görme biçimi değişir. Bu yüzden gerçeklikler bulunduğu noktadan kopar, tamamen yerleştiği anlatının parçası olur. Dış dünyadaki her şey doğadaki hâliyle değil yazarın anlattığı hâliyle vardır.

Yazarın amacı çizdiği dünyayı okurun da görmesini sağlamaktır. “Yazar, çevreye sadece kendi gözüyle değil aynı zamanda okur gözüyle de bakar. Seçme yapar ve okura aktaracağı şeyleri görür. Daha çok vermek istediklerine bağlıdır. Yani yazar sadece gördüğü şeyleri aktarmaz. Okur için de bakar. Aslında bu; fotoğrafın, gerçekliğin yeniden üretilmesi anlamına gelir.” (Tosun, 2017: 33) Okur, sinema/fotoğraf tekniğinin kullanıldığı bir anlatıyı okurken yazarın baktığı bakış açılarını görebiliyorsa bu teknik başarılı kullanılmıştır.

Okur, bu gözlüğü taktığı andan itibaren sinemada olduğu gibi silsile halinde gelen görüntülerin peşine takılır. Görüntülerde olayların, durumların arkasındaki mekân resmedilir.

Anlatıya sinema tekniğini kullanırken bütüne de bakılabilir parça olarak da bakılabilir. Yazar hangi pozisyonda duruyorsa kamera o noktaya odaklanacaktır. Odaklanılan noktayı aktarma görevini anlatıcı yüklenir. “Anlatıcı, yerine göre, sinemaya ait bu tekniği ışık gölge oyunları, uzaktaki görüntüyü yaklaştırma gibi unsurlarla zenginleştirir. Olaylara sahne olan mekân ve olaylarda görev alan kişiler, kameranın görüntüsü ile sınırlıdır.” (Gündüz, 2003: 100)

Modern anlatıların da vazgeçilmezi olan sinema/fotoğraf tekniği, Necip Tosun'un da sıklıkla kullandığı tekniklerden biridir. Tosun, özellikle bu tekniği kullanarak "atmosfer" (Tosun, 2017: 36) öyküsü yaratır. Yazar, kimi zaman anlatıcının bulunduğu ortamı fotoğraflar kimi zaman da kahramanların iç dünyalarının filmini çeker. Bunu da en çok; kahramanlarının yalnızlıklarını, acılarını, hüznlerini okura hissettirmek için yapar. Bu teknikle kahramanların rüyalarını bile görmek mümkündür. Arka arkaya gelen görüntülerle, okurun gözünde ortam canlandırılmakla kalmaz aynı zamanda süreklilik ve bütünlük algısını da oluşturur. Süreklilik ve bütünlük hissini uyandırmada etkili olan unsurlardan biri de hiç kuşkusuz anlatının şimdiki zaman üzerine kurulu olmasıdır. "Bu şimdiki zaman içindeki öyküleme, izleyici olaylara ve konuşmalara o anda oluyormuşçasına tanık olur." (Sözen, 2008: 131) Öykülerindeki kahramanların iç dünyalarını verirken zaman bulanıklaşır.

Tosun öykülerinde yalnızca sinema/fotoğraf tekniği vermekle kalmaz. Öykülerinde sinema sözcüğüne ya da sinema unsurlarından birine mutlaka değinir. Sinema; yanından geçilen, izlenen veya yönetmeni, ışıkçısı ve bütün ekibiyle öykülerde kendisine yer açar.

"Sûr Nefes"i öyküsünde Tosun, kıyametin koptuğu an'ı tasvir edip, arka arkaya kullandığı eylemlerle durumu canlandırır. Çizdiği canlı kıyamet tablosu slaytlardan akar gibi kelimelerle akıp gitmektedir. Öykünün sinema/fotoğraf tekniğinin kullanıldığı kısımda diyaloglara yer verilmeden tasvire dayalı bir anlatım gerçekleşir:

"Yerin dibinden, göğün derinliklerinden; çatırtılarla, uğultularla, gürültülerle gelecek. Hayvanları kışkırtan, âlemi ortadan ikiye bölen o ses, yerden, gökten, denizden; patlamalarla, ateşlerle, ışıklarla gelecek, kanat sesleriyle, haykırışlarla, havlamalarla gelecek ve şehre dokunacak. Bütün yıldızları dökülecek gökyüzünün, ay sönecek, deniz köpürecek, kabarmak, ondan aldıklarımızı geri alacak, yer, gök birleşecek, kulakları sağır eden bir uğultu, gelip çıplak ruhumuza, sinir uçlarımıza degecek, sonra şehrimize, canlarımıza, eşyalarımıza bir ömür biriktirdiğimiz her şeye... Derin bir ürpertiyle sarsılacağız. Körleşmiş gözlerimizi sonuna kadar açarak, 'Buna da ne oluyor?' diyeceğiz, oysa olan olacak, ses gelecek ve ruhumuza dokunacak, ruh iskelemiz çökecek..." (Tosun, 2017c: 103)

“Hikâyenin Çağrısı” öyküsünde manzara atmosferini isim ve fiillerle yaratır. Tevfik Fikret’in Yağmur (Kaplan, 2014: 117) şiirinde kelimelerin çağrışımları ve fonetiğiyle oluşturduğu etkiyi Tosun’un bu öyküsünde de görmek mümkündür. Yağmur – rüzgar – sis - hava kararması - bulutlar isimleriyle sonbahar yağmurlarını hatırlatsa da öyküde amaç, bir yaz gününde yağmurun yarattığı atmosferi vermektir. Yaz gününde yağın yağmurun ardından kesilir – durur – açılır - dağılır fiilleriyle hızlılık anlamı veren fiillerin yer alması görüntülerin, okurun gözünün önünden hızlıca akıp gitmesini sağlamaktadır:

“Zaten yaz ortasında birden indiren yağmur kimi olsa şaşırtırdı. O an sokaklarda sis iner, hava kararır, bulutlar gözükmeyiz olur, rüzgâr nereye eseceğini bilmez bir hâlde her yöne eser, koparttığı yaprakları park etmiş arabaların camlarına yapıştırır, kafede dışarıda oturanlar telaşla içeriye koşuşur, gök gürler ve insanlara korku salmaya çalışır, ağaçlar sallanır, herkes ıslanır ama hâlâ kimse yağmurda yürüdüğüne inanmaz, ne var ki bu çok uzun sürmez, bir süre sonra, birden gök gürültüleri kesilir, yağmur durur, tam da o anda caddeye, parka şakır şakır bir güneş düşer, yağmurda pırıl pırıl olmuş arabaların üzerinde güneş parlar, hava açılır, sis dağılır, ağaç yapraklarından pıt pıt yağmur damlaları insanların üzerine damlar.” (Tosun, 2016: 57)

“Trenler ve Odalar” öyküsünde, şehir yaşantısının film kareleriyle karşılaşırız. Şehrin anlık görüntüsü aslında günlük koşuşturmanın profilini çizer. Dış mekân olan sokakların tasviri, iç mekân evin penceresinden bakan kahramanın ağzından çizilir. Dış mekânın okurun zihninde çizilmesindeki amaç, öyküdeki kahramanın düşlerinde bulunan şehirdeki hayatın anlık olarak nasıl akıp gittiğini göstermektir:

“Akşam usulca sokuluyor şehre. Ufka, gökdelenlerin, cami kubbelerinin silueti düşüyor. Işıklı panolar, vitrinler yanmaya başlıyor. İleride trafik yavaş yavaş tıkanmış. Okuldan çıkmış öğrenciler gruplar halinde otobüslere biniyorlar. Daha küçük bir öğrenci grubu ise çığlıklarla üst geçitin merdivenlerini iniyor. Bir genç elleri ceplerinde, türkü söyler gibi akşamın üstüne yürüyor. Akşamın bu cıvıltısında işportacılar da bir telaş. Bir genç kız spotlarla aydınlatılmış bir vitrine dalıp gitmiş; içli, derin bir duruş, kımıltısız. Çınar ağaçları rüzgarda sallanıyor, güvercinler uçuşuyor sağa sola. Akşam oluyor, karanlık birikiyor şehre.” (Tosun, 2017a: 25)

“İbrahim” öyküsünde, bir şehrin arka sokaklarında yaşananlar, hayatın gerçeklerini verir. Gece-gündüz arasındaki fark, gece şehri örttüğünde ortaya çıkar. İbrahim öyküsünde hareketli film sahnesini canlandıran görüntülerle öykü son bulur:

“Saatin kaç olduğunu merak ediyor ama bakmıyordu, geceydi işte, hiç bitmeyecek gece. Delikanlılar sokağa çıkmışlardı bile. Fahişeler yol boylarına dizilmiş, gazino önlerindeki sarhoş kavgaları başlamıştı. Emekli astsubay büfesini çoktan kapamıştı. Tam bu sırada bir polis otosu, arkadaşları ile birlikte kaldıkları evin bulunduğu caddeye süratle kıvrıldı. Olduğu yerde donup kalmış, ne yapacağını şaşırılmıştı. Gökyüzüne baktı: Tek bir yıldız bile yoktu. Karanlık, sadece karanlık. Sigarasından bir nefes daha çekip, alana doğru yürümeye başladı.” (Tosun, 2017a: 34)

“Gün Devrildi Cadde-i Kebir’de” öyküsünde Necip Tosun, kurgunun tamamında sinema tekniğini yoğun olarak kullanır. Okuyucu, öyküyü oluşturan unsurları, film ekibinin tüm elemanlarıyla birlikte, çekim sahnesini izler gibi okur. Tasvirler, renkler, metaforlar, imgeler ve fillerle sinema/fotoğraf tekniğini etkili bir şekilde kullanır. İsimleriyle atıfta bulunduğu sinema mekânları da vardır. “Gün Devrildi Cadde-i Kebir’de” öyküsünde; Saray, Atlas, Alkazar sinemalarının önünden hızla geçilmesi, bir zamanlar öykü kahramanının eski bir sinema oyuncusu olması, sinemaya ait kamera-set-yönetmen-film galası unsurlarını öyküde vermesiyle okuyucu kendisini sinema dünyasının içinde hisseder.

“Küller” öyküsünde, hem görsel hem işitsel öğeler sıklıkla kullanılır. Yazarın sinemaya verdiği önem yalnızca bu tekniği kullanmasında görülmez. Sinema sözcüğü de öykülerinde illa ki yer bulur. Sinemanın önünden geçenler, sinemadan çıkanlar, sinemanın önündeki afişler gibi. “Küller” öyküsünde de “sinemadan dağılan insanlar” (Tosun, 2017a: 63) şeklinde kullanıma yer verilir.

“Kamera” öyküsü sinema-fotoğraf tekniğini kullandığı öyküleri arasında ayrı bir yere sahiptir. Öykü baştan sona örüldüğü kelimelerle sinema tadında bir his vermektedir. Öyküdeki geriye dönüşüm tekniği dışında kalan yerleri kartpostallık bir kar görüntüsüyle tasvir eder. Soğuk bir kış akşamında etraf iyice ıssızlaşmışken her yer bembeyaz bir

görüntüye bürünür. Tosun, renk unsuruyla ahenk kattığı tasvirlerini fotoğraf kareleri gibi verir:

“Yaklaşık bir saat önce kar, giderek insanda hiç durmayacakmış hissi uyandırmakta. Durmaksızın yağıp ortalığı beyazlatan kar, sanki geceye, karanlığa direniyor. Hafiften esen rüzgarsa inceden inceye yağın kar tanelerini oradan oraya savuruyor. Ben burada, köprüde, yalnızlığımı baş başa üşüyorum. Kar tanelerinin vücuduma girmesini önlemek için paltomun yakasını yukarı kaldırıyorum. İnsan yüksek bir yerde olunca kuşkusuz esinti daha etkili oluyor. Paltomu ellerimle bastırarak ısınmaya çalışıyorum. Sonra, köprünün altında sessiz sedasız akan suya düşen kar tanelerini seyre koyuluyorum. Her tarafı bembeyaz bir renge bürüyen kar taneleri, suya direnemiyor, eriyip kaybolup gidiyor. Bu görüntü saatlerdir sürüyor.” (Tosun, 2017a: 71)

Bu öyküde yalnızca fotografik görüntüler vermekle kalmaz. Öykü kahramanının fotoğraf yarışmasında birinci olmasıyla yakaladığı başarıyı sinema dünyasında da yakalamak istemesi üzerine bu amaçla yaşadığı macerayı konu alır. Trajik olay kurgusu üzerine kurulan öykü, barındırdığı sözcüklerle sinemadan parçalar taşımaktadır:

“Ekip henüz gelmedi. Oysa şu saate kadar çoktan gelmeleri lazımdı. Akşam saat altıda, köprüde, demiştik. Saat yediyi geçiyor hâlâ kimse yok. Ama birazdan cıvıl cıvıl olacak burası. Işıklılar, set işçileri, kameraman, oyuncular. Filmin son sahnesi çekilecek. Benim rolüm çok kısa. Köprüden atlama sahnesi. Sonu suda paramparça olan bir hayatın son sahnesi. Yönetmen, ‘Kamera!’ diyecek ve ben köprüden atlayacağım.” (Tosun, 2017a: 71-72)

“Hiç” öyküsünde, sinema sadece teknik açıdan verilmez. Öyküdeki ‘Köşk Sineması’ kahramanının içine girip film izlediği, kendisiyle yüzleşmesini sağladığı mekân olarak yer alır:

“Birden gözünüz Köşk Sineması yazılı yere takılıyor, oraya doğru yöneliyorsunuz. Sinemanın önündesiniz işte ve oynayan filmin afişine bile bakmadan –filmin ne olduğu hiç ilgilendirmiyor çünkü sizi, merak da etmiyorsunuz- bilet alıp giriyorsunuz içeriye. Sinemanın tıklım tıklım dolu olması yüreğinizi ferahlatıyor, hafiften gülümseyerek, ‘ne güzel!’ diyorsunuz içinizden, ‘ne güzel!’.” (Tosun, 2017a: 79)

“Gece, Anne ve Çocuklar” öyküsünde, hem dış mekânı hem iç mekânı aynı öyküde sinema/fotoğraf tekniğiyle verir. Yazar kimi zaman karlı, karanlık, sisli, yağmurlu, fırtınalı bir deniz kenarını dış mekân tasviriyle verirken:

“Karlı üşüten bir Aralık akşamı. Gece, doyumsuz bir ritimle şehri kuşatmıştı. Karanlık, grimsi bir mavilikte caddelere ağmakta, onları kendi rengine dönüştürmektedir. Ay ışığı, karanlığı dağıtarak ulaştığı ağaç dallarındaki kırağıyı renkten renge sokmakta, sisli, karanlık, mavide, kutsal bir müjde gibi büyümlü bir tablo oluşturmaktadır.” (Tosun, 2017a: 83)

Kimi zamanda küçük bir çocuğun ölüsünün başında tutulan yası iç mekânda ayrıntılarıyla resmeder:

“Bir süre sonra okunmaya başlayan Kur’an, insanların gerginliğini alırken, onları buldukları ortamdan koparıp, metafizik bir ortama sürüklüyor, oda birden uhrevi bir ortama bürünüyor. Kur’an okunurken, kırmızı yanaklarından yaşlar süzülen şu köşede oturan ihtiyar, dinlediği Kur’an’a mı ağılıyor yoksa torununa mı seçilemiyor. Sürekli burnunu çekiyor, metin olmaya çalışıyor ama beceremiyor, damarları çıkmış, derisi renkten renge girmiş titreyen ellerini nereye koyacağını bilemiyor, bir hayat acemisi gibi ne yapacağını şaşırıp kalıyor. Tam bu sırada, diğer odada toplanmış kadınlar arasından yükselen bir çığlık, erkeklerin odasındaki sessizliğe bir bomba gibi düşüyor. Yürek burkan, kanatan bir şey. Bir anne çığlığında gerçek anlamını buluyor acı.” (Tosun, 2017a: 84)

Tosun’un, öykülerini grinin hâkim olduğu tonda, bulutlu ve yağmurlu havada, buhranlı bir atmosferle çizdiği görülür. Aydınlık, cıvıl cıvıl bir hava yoktur. Kahramanların ruh hâllerindeki iç sıkıntısı, sinema-fotoğraf tekniğindeki dış dünyanın tasvirleriyle bütün hâle gelir.

### **2.3.6. Anti-Karakter**

Geleneksel anlatılar “vakanın zuhuru için gerekli insan ve insan hüviyeti verilmiş diğer varlıklar ve kavramları, şahıs kadrosu söz grubuyla” (Aktaş, 1991: 148) adlandırarak



kimlikler biçmekteydi. Geleneksel anlatılarda şahıs kadrosundaki kişiler isimleri olan bireylerdi. Anlatılarda varlıkları net bir şekilde ortaya koyulabiliyordu.

Modern dönemdeki şahıs kadrosuna baktığımızda ise keskin sınırları çizilmiş ana kahraman, yardımcı kahraman, tip gibi zıtlıklara yer veren kişiler yer almayabilir. Özne olarak varlıklarını bildiğimiz bu kişiler merkezde yer alarak modern kişilere, kimliklerindeki belirsizlikle postmodern kişi yapısına bürünür. “Postmodernite dönemindeyse birey yoktur artık. Kendine ait bütün mahremiyetleri kaybolmuş, iç dünyasındaki gizem ve zenginliği yitirmiş, bireyliğine uzak kimse’leşmiş biri vardır karşımızda. Kendine ait duygu ve düşüncelerin önemsenmediği, yeri her an ve durumda doldurulabilecek, fazla da ciddiye alınması gerekmeyen bir öznedir söz konusu olan.” (Emre, 2006: 141)

Geleneksel anlatılarda bireyin sınırlarını mekân ve zaman çizmekteydi. Mekân ve zaman algısının değişmesiyle birlikte postmodern özneyi belirgin kılan da varlık algısı olur. İnsanın mekânsal ve zamansal gerçeklikle olan bağlantısı ehemmiyetini kaybeder. Okur, özneyi zihninden geçenlerle tanır. Özneler anlatılarda varlık algısına yönelik, ‘Ben bu dünyada ne yapıyorum?’ , ‘Hangi benliğimle hareket etmeliyim?’, ‘Dünya benim için ne anlam ifade ediyor?’, ‘Başka ne tür dünyalar vardır?’, ‘ Benim dünyadaki gerçekliğim nedir?’ gibi soruların cevabına yönelik hareket eder.

Anlatılarda artık bireylerden ziyade öznelerin yer almasının sebebi hiç kuşkusuz postmodern zamanın getirdiği yabancılaşma ve yalnızlık duygusunun yarattığı etkidir. 20. yüzyıldan itibaren hızla ilerleyen bilim ve teknik, nesnel geçekliği ön plana çıkartır ve insanların yabancı olduğu bir dünya kurar.

Postmodern anlatılarda olduğu gibi Necip Tosun’un öykülerindeki özneler silikleşen, merkezsizliğine vurgu yapılan kişilerdir. Öykülerinde öznenin silikleşmesinin bariz bir şekilde görüldüğü noktalar, öykülerinde yer alan kişi adlarının, kimliklerinin verilmeyişi veya belirsizliğidir. Cinsiyetlerini anlamaya çalışırken bile anlatının geneline bakmak zorunda kaldığımız öyküleri vardır.

Necip Tosun'un kahramanları tümüyle cisimleşmemiş, hayata tam anlamıyla yerleşmemiş öznelerdir. Birey olarak kendini ortaya koyamayan kahramanların ilişkileri de karmaşıktır. Bunun sebebi de olay örgüsünün klasik anlatılarda olduğu gibi şekillenmemesidir. Kahramanın kişiliği klasik anlatılarda olduğu gibi ortaya çıkmaz. Bilinçaltının yüzeye çıktığı anlarda izleksel ipuçlarıyla belirgin hâle gelir.

“Taşra Fragmanları” öyküsünde, taşradaki kişilerin yaşamlarını çizmek için farklı kişilerin günlük hayatlarını okura verir. Ancak bunu verirken isimler yoluyla değil ya ailedeki ve toplumdaki statüsüne göre (taze gelin, koca, tapu memuru) ya da yaşına göre (delikanlı, ihtiyar kadın) sınıflandırarak verir.

“Telefon” öyküsünde kahramanlarının adı ‘Erkek’ ve ‘Kadın’ diye cins isimlerdir. Özel isimlerle belirginleştirmedığı kahramanlar toplumdaki cinsiyet ayrımına göre öyküde yer bulur.

“Gece, Anne ve Çocuklar” öyküsünde sık sık kullandığı cins isimler arasında bu sefer ‘anne ve çocuk’ isimlerine yer verir. Toplumda herkeste yer alabilecek olan bir sıkıntıyı aile boyutunda verir. Bir çocuğun ölümünden yola çıkarak annenin yaşadığı acıyı vermesi bakımından ince ayrıntıları tasvir edip, bireyleri adlandırmadan ‘anne’, ‘çocuk’ cins isimlerini vererek genele hitap eder. Tosun bu genellemeyi diğer öykülerindeki gibi yalnızca içerikte sergilemez.” Gece, Anne ve Çocuklar” diye öykünün başlığında da kullanır.

### **2.3.7. Laitmotiv Tekniği**

Müziğin yarattığı ahenk melodiyle, metnin yarattığı ahenk sözcüklerle olur. Anlatının dünyasında meydana gelen ahenk anlamın yanında yapısal olarak da desteklenmesiyle gerçekleşir. Müzikte her ne kadar bu ritmi yapacak enstrüman fazlaysa metinde bu ritmi yalnızca sözcükler, cümleler ya da paragraflar karşılamaktadır. Metnin elindeki malzeme kısıtlıdır. “Ritmin bellekte yarattığı akustik, sürdürülebilir bir melodiye dönüşürse, müziğin en önemli aracı metinde kullanılmış olur.” (Tosun, , 2014: 142) Müzikte kullanılan bu ritmik hareketin metne yansıtılmasıyla laitmotiv tekniği ortaya çıkar.

Laitmotivin metinde farklı uygulamaları vardır. Öyküde ya da romanda meydana gelen ritmik yapı; belli aralıklarla tekrarlanan cümle, tasvir, görüntü, dize, söz grubu gibi tekrarlanan kelimelerle uygulanabilir.

Laitmotiv tekniği düz bir anlam sağlamaz. “Bir bildirim olayında bildirinin dilsel düzenlenişi diğer öğelere yönelişten daha ağır basıyor ve bildirinin kendini ön plana çıkarıyorsa bu bildirinin esas işlevi şiirseldir.” (Moran, 2016: 182) Laitmotiv ahenk unsuruyla metinde yapmaya çalıştığı da şiirsel bir hava yaratmaktır.

Bu tekniği kullanan yazar, iç dünyasındaki çalkantıların, karmaşıklığın “ruh-duygu grafiği”ni (Tosun, 2014: 146) ortaya çıkarır.

Necip Tosun da hem içeriği desteklemek hem de okurun dikkatini çekmek için laitmotiv tekniğinden faydalanır. Bu teknik kahramanların duygu-durum grafiğini çizerek anlam içeriklerini doldurmada yardımcı olmaktadır. Tosun, laitmotiv tekniğini bağlaç, edat, fiil, isim gibi sözcük ve sözcük gruplarıyla, cümlelerle ve paragraf tekrarlarıyla gerçekleştirir. Öyküsünde kullandığı bazı laitmotiv unsurları metne şiirsel bir atmosfer de katmaktadır.

“Hayata Düşmek” öyküsünde dış mekânın özelliğini yansıtmak için laitmotiv tekniğinden yararlanır. Kahveden çıkan insanların geç saatte çıkmalarından ötürü etrafta kimseciklerin kalmadığını anlatmak, hiç anlamını vermek için ‘ne...ne...’ bağlacından yararlanır. Bu cümleleri verirken de alt alta dizerek şiirsel bir yapı gibi oluşturur cümlelerini:

“Ne bütün gün yosun tutmuş kayaları döven dalgaları seyreden o adam,

Ne cebindeki son paralarıyla surlara dizilmiş balonları sahte tüfekte patlatan sanayi çırakları,

Ne de kapanmış bir sinemanın önünde sanki birazdan filme girecekmiş gibi dikkatle afişleri seyreden delikanlı olacak ortalıkta.” (Tosun, 2017c: 73)

Tosun, “Teneffüs” öyküsünde, metnin bütününe yayarak altı yerde rakamlarla oluşturduğu ritmik yapıyı kullanır. On yaşında havuza tramlenden atlayıp yüzme bilmediği için su

yüzüne çıkmayan kahramanın, suda ‘bir, iki, üç, dört...’ diye saymaya başlayan hikâyesini anlatır. Kahraman bu boğulma tecrübesinden sonra hayatta çaresiz kaldığı an’larda çözüm yolu olarak ‘bir, iki, üç, dört...’ diye sayar. Yazar, leitmotiv tekniğindeki ritim unsurunun önemine de değinir:

“Dalgalar, rüzgâr, gece ve gündüz, mevsimler... Ritim, doğanın, insan hayatının, metnin leitmotif’idir. Bizim ritmimiz nefes alışverişlerimizdir. Bir metinde ise ritim metnin atan kalbidir. Nefes alıp vermeyen insan, ritmi olmayan metin ölüdür. Ben de şimdi bu metne bir ritim bulmaya çalışıyorum.” (Tosun, 2017c: 95)

Tosun’un, Bilge Karasu’nun tema ve kahramanını metinlerarasılık yöntemine başvurarak kullandığı bu öykü aynı zamanda, Karasu’nun hikâyelerinde de sıkça kullandığı bir teknik olan leitmotivi de kullandığını göstermektedir. (Eşitgin, 1999: 125)

“Bir Hikâye Kalır Geriye Her Şeyden” öyküsünde öykünün sonunda heyecanı arttırmak, zihinde soru işareti bırakmak için ‘sonra’ edatından yararlanarak alt alta akış oluşturur:

“Sonra...

Sonra her şey kendi mazeretini üreterek bitiriyor, bir hayat bir kadere düşüyor ve kendi acısıyla kardeş oluyordu.

Sonra...

Sonra bir hikâye kalıyordu geriye her şeyden.” (Tosun, 2017c: 172)

“Otuzüçüncü Peron” öyküsünde leitmotiv tekniğinde Nazım Hikmet’in şiirlerinde denediği biçimsel özelliklere benzer bir yapı görülür. Kahraman zihninin bir sayıklaması gibi cümleler tekrar eder ve cümleye ait öğeleri parçalayarak yazar:

“Annesi buna izin verir miydi eski zamanlarda. Evet, eski zamanlarda. Eski. Zamanlarda.” (Tosun, 2017b: 46-47)

“Sözcükler” öyküsünde yazar, sözcüklerin gücünden yararlanarak kahramanın geçmişten bugüne yaşantısını yansıtır. Yazarın öykü aralarında belli aralıklarla verdiği sözcükler

kahramanın hayatındaki anahtar sözcüklerdir. Yazarın öykü aralarına serpiştirdiği bu sözcükler şekilsel açıdan da dikkat çekici bir yapıyla verilir. Büyük harflerle yazılan sözcüklerin harfleri kısa çizgi işaretiyle ayrılır:

“B-O-Ş-L-U-K” (Tosun, 2016: 7), “B-E-K-L-E-M-E-K” (Tosun, 2016: 8),

“H-A-P-İ-S-H-A-N-E” (Tosun, 2016: 9), “K-A-Ç-M-A-K” (Tosun, 2016: 11),

“K-O-P-Y-A” (Tosun, 2016: 12), “İ-Ç S-I-K-I-N-T-I-S-I” (Tosun, 2016: 13).

Yazar öykünün sonlarına doğru öykünün içerisine yerleştirdiği bu sözcükleri alt alta yazarak neden kullandığını açıklar. Okurun da merakı da giderilmiş olur:

“İşte sözcüklerin durduğu yere vardın, onlara değdin ve o oldun. Şimdi anladın mı: Bir sözcüğü cümle içinde kullanmak farklı, onu yaşamak, onunla içselleşmek, iliklerinde hissetmek farklıymış. İşte gördün; insan bir sözcüğün anlamını sözlüğe bakarak değil, ancak yaşayarak öğrenirmiş.” (Tosun, 2016: 14)

“Taşra Fragmanları” öyküsünde belirli aralıklarla tekrarlanan cümlelerle ritmik yapı meydana getirir. Bu cümleler kimi zaman değişmezlik, aynılık izleğini desteklemek ve açıklama anlamları katmak için kullanılırken kimi zamanda öykü içerisinde bölümlere ayırmak için alt başlığa benzer bir hüviyete bürünerek kullanılır. “Gün doğuyor kasabaya” (Tosun, 2016: 15) cümleleri öykünün başında ve sonunda belirli aralıklarla, italik yazı biçimiyle sürekli kullanılarak değişmezlik ve açıklama anlamı katar:

“Gün başlıyor kasabada: Taze gelin kocasını işe gönderiyor. (Tosun, 2016: 16)”, “Gün başlıyor kasabada: Bir delikanlı kahveye giriyor. (Tosun, 2016: 17)”, “Gün başlıyor kasabada: Tapu memuru banyoya giriyor.(Tosun, 2016: 17)”, “Gün başlıyor kasabada: kadın bugünkü ev işlerini düşünüyor: (Tosun, 2016: 18)”, “Gün başlıyor kasabada: İhtiyar kadın namazdan sonra uyumayıp balkonda kasabayı izliyor. (Tosun, 2016: 19)”, “ Sonra akşam olacak; taze gelinle kocası yemek sonrası balkona oturacaklar. (Tosun, 2016: 21)”, “Sonra akşam olacak. Tapu memuru işten çıkacak, hayatı dağıtmak, sıkıntılarından uzaklaşmak için kahveye girecek. (Tosun, 2016: 21)”, “Sonra akşam olacak. Delikanlı sağır apartmanların yanından geçecek, afişlerin, sanki bir adım atsa

hayattan kurtulacağını müjdeleyen reklamların yanından.” (Tosun, 2016: 21), “Sonra akşam olacak. Kadın, balkonda Tapu memuru kocasını ve oğlunu bekleyecek. (Tosun, 2016: 22)”, “Sonra akşam olacak, ay ışığı, sokak lambaları balkon lambası koltukta hareketsiz oturan ihtiyar kadının solgun yüzüne vuracak ama o hiçbir şey hissetmeyecek. (Tosun, 2016: 22)”

Yazarın değişmezlik, aynılık duygusunu yaratmaya çalıştığı öyküdeki bir diğer leitmotiv şekli de öykünün başında ve sonunda aynı paragraflara yer vermiş olmasıdır:

“Gün doğuyor kasabaya.

Güneş, Kaletepe’ye tren garına, Cumhuriyet Meydanı’na vuruyor. Balkonlarda sıra sıra dizilmiş saksılara, çamaşırlara, uydu antenlerine vuruyor. Pencere camları alev alev.

Gün doğuyor kasabaya.

Bir tren gara giriyor sarsıntılarla. Tren bekleyen uykulu yolcular hareketleniyor. Akasyaların, kestanelerin yaprakları ışıltı ışıltı.

Gün doğuyor uyumakta olan kasabaya.

Hantal, gürültülü bir kamyon geçiyor yoldan, arkasından eskimiş bir belediye otobüsü. Kahveci çırağı akşamdan kalma camları ovup duruyor. Evlerin perdeleri hâlâ kapalı. Oyuncakçı içeride ne varsa dükkanın önüne yığıyor, büfeci gazete balyalarını açıyor. Köşedeki simitçi müşterilerini bekliyor.

Gün doğuyor kasabaya;

Kardeşler Pide’ye, Zümrüt Kitabevi’ne, Bereket Market’e güneş vuruyor.” (Tosun, 2016: 15)

“Bekleyiş Fragmanları” öyküsünde leitmotiv kullanılış amacı ara başlıklar oluşturmak ve birden fazla kişiyle ilgili olay örgüsünü birbirinden ayırmaktır. Cümleler şeklinde yer alan tekrarlar ses fonetiğinin verdiği akustik bir atmosfer sağlamaktadır. İlk ara başlık diğer ara başlıkları mahiyetinde toplayan bir özellik barındırır:

“Saat 09:45, sabah, şehir, liman, huzurevi, yetiştirme yurdu bir kadın, bir adam, bir çocuk...” (Tosun, 2016: 99)

“Saat 09:45, deniz kıyısı, ihtiyar kadın, rüzgar...” (Tosun, 2016: 99)

“Saat 09:45, Huzurevi, adam, pencere önü, yağmur...” (Tosun, 2016: 101)

“Saat 09:45, Yetiştirme yurdu, etüt salonu, çocuk, üşüyen eller...” (Tosun, 2016: 103)

Aynı öyküde kullanılan bir diğer leitmotiv tekniği öykünün başında ve sonunda arka arkaya gelen cümlelerdir. Tekniğin ilk kullanım sebebi, öykünün içerisinde yer alan şahıs kadrosu için bilgi vermek iken sonunda tekrar kullanılması pekiştirme amaçlıdır:

“ ‘Bu gemiyle gelecek’, dedi limandaki kadın,

‘Bu yağmurla gelecek’, dedi huzurevindeki yaşlı adam,

‘Bu Pazar gelecek’, dedi yetiştirme yurdundaki çocuk.” (Tosun, 2016: 99)

“ ‘Bu Pazar gelecek’, dedi çocuk,

‘Bu gemiyle gelecek’, dedi kadın,

‘Bu yağmurla gelecek’, dedi yaşlı adam.” (Tosun, 2016: 105)

“Kuyu” öyküsünde anlatıma hız kazandırmak, Alice Harikalar diyarındaki gibi fantastik atmosferi yaratabilmek için leitmotiv tekniğinden yararlanır. Leitmotiv öyküde on dört yerde kullanılan ‘Yürüdüm’ fiiliyle gerçekleştirilir ve bu fiil anlatıma süreklilik anlamı katar.

“İnşirah” öyküsünde izleksel unsur olan değişim yer alır. Okuyucu öykünün başından sonuna kadar postmodern toplum yaşamının aynılaştırdığı insan manzaraları ve duygu durumlarını okur. İzleksel unsurun vurgulanması noktasında leitmotiv tekniği harekete geçer. ‘DEĞİŞİM’ sözcüğü büyük harflerle ve emir kipi almış fiil şeklinde kurulur:

“Hâlâ kırmızı ışık yanıyor. Ama şoförün hiç acelesi yok. Sağındaki solundaki arabalara bakıyor. Bir çocuk, karşıdan karşıya geçmeye çalışıyor, tedirgin. Tam karşıda bir reklam

panosunda “DEĞİŞTİRİN” yazıyor büyük harflerle. En öndeki memur, yılların görüntüsüyle, hep aynı gazetenin, hep aynı doğrularına dalıp gitmiş, görmüyor bile panoyu. Gözüm panoya takılıp kalıyor: Değiştirin. Vakit daralıyor, biliyorum. Sicil dosyamı açıyorum, hayatımın seyir defterini... Dokunduğum her şey cam kırıklarına dönüşüyor, sararmış evraka, mürekkebi solmuş imzalara. Düşlere çarpıyorum, mazeretlere, imkânsız hastalıklara, vesikalık fotoğraflara. Sonra ispatlanmış hayatlardan, ikramiyelere ulaşıyorum, ödenmiş bir ömre karşılık gelen emekli ikramiyelerine. Upuzun bir aynada akıp gidiyor suretim, akıp gidiyor ruhum. Geriliyor ip, geriliyor, zaman kopuyor, savruluyorum. Hayır, beni yakalayın, numaramı alın, sıfatlarımı...beni yakalayın, aklımı birleştirin, ruhumu yüzleştirin: DEĞİŞTİRİN!” (Tosun, 2017a: 49-50)

“Gün Devrildi Cadde-i Kebir’de” öyküsünde birden fazla leitmotiv tekniği kullanılır. Yapısal Telaş sözcüğü, Cadde-i Kebir’deki sürekli akıp giden kalabalıkları, insanların eylemlerindeki aceleciliği sinema tekniğiyle okurun zihninde canlandırmak için kullanılmaktadır:

“İnsanlarda bir telaş. Son anda bir şeye yetişeceklermiş gibi, son anda bir yerinden yakalayacaklarmış gibi hayatı, bir telaş, bir telaş. Ama yine de varacakları yer, yaşana yaşana kendilerine ait olmaktan çıkmış alışkanlıkları değil mi? Peki öyleyse bu kalabalıklar, bu telaşla böyle nereye? Nereye böyle sorusuz, düşsüz?” (Tosun, 2017a: 53)

Aynı öyküde kullanılan bir diğer leitmotiv tekniği de ‘şıp şıp’ yansıma sözcüğüyle yapılır. İntihara kalkışan kahramanın bileklerini kesme sahnesindeki canlılığa işitsel bir etki yaratmak için kanının bileklerden lavaboya akmasının görüntüsüyle musluktaki suyun lavaboya akma sesi arka arkaya verilir ve bu ses öyküde belli aralıklarla tekrarlanır:

“Şimdi sadece lavaboya düşen bu su sesini duyuyorum: Şıp, şıp, şıp.” (Tosun, 2017a: 56)

“Resimler” öyküsünde geçmişe özlem duyan kahramanımız, o günlere tekrar dönmek istemektedir. Geçmişte neler yaptıklarını tek tek hatırlamaktadır. Hatırlarken de geçiş cümleleri olarak leitmotiv tekniğini kullanır. Geçmiş anılarının arasına virgül atmak yerine ara cümleler koyarak birbirinden ayırmayı tercih eder:



“Hadi aynaları kıralım, oraya, en başına dönelim. Mesela sisli bir Ankara sabahında gara girmişiz. Ceplerimiz adressiz. Yüzleri silinmiş kalabalıklar arasında, trende gördüğümüz düşlerden sıyrılmaya çalışıyoruz. Üzerimizde annemizin ördüğü o renkli kazak. Gördüğümüz ilk insana, utangaç, kazandığımız okulun adresini soruyoruz. Sonra o kitapçıda kırık dökük tanışıyoruz. Ardından bizi yok sayan, küçülten insan kalabalıklarına karşı birbirimize yaslanıp, çoğalıyoruz.

Hadi aynaları kıralım, oraya, en başına dönelim. Mesela yüreğimize efsanelerimiz, alanlara çıkmışız. O vakit yine vurulmuş atları düşünelim, düşleri çalınmış çocukları. Sonra efsanelerimizden kopup gelen bir eski zaman çeşmesine rastlayalım. Hemen yanı başına oturup, düş ülkemize sarılıp rahatlayalım. Sen, bize o Osmanlıca yazıları oku, tarihimizden esintiler getir, ruhumuz gönensin...” (Tosun, 2017a: 92)

### **2.3.8. Mektup Tekniği**

Mektup, duygu ve düşüncelerin kaleme alındığı şahsa özel metinlerdir. Bu yüzden içeriği itibariyle özel yaşantı alanına girdiğinden mahremiyet niteliği taşır. “Mektup tekniği, roman türünde genellikle iki şekilde kullanılmıştır: Biri, romanın müstakil ve peş peşe gelen mektuplarla şekillenmesidir. Diğeri ise tekniğin roman genelinde ve gerektiğinde kullanılmasıdır.” (Tekin, 2016: 247)

Necip Tosun, mektup tekniğini öykülerinde gerektiğinde kullanır. Kahramana ait duygu ve düşünceleri, samimi itirafları mektup tekniğine başvurarak verir. Öykülerinde verdiği mektuplar öyle ki “kişiye özel kalmış, muhataba ulaşmamış itirafların tutanağıdır.” (Tekin, 2016: 244-245) Özü gereği ‘Ben’ anlatıcı üzerinden ilerleyen mektuplar bireyin iç dünyasını yansıtmaya olanağı sağlar. “Mektup” öyküsünde kullanılan mektup tekniğinin işlevi kahramanın geçmişle yüzleşmesini sağlamaktır. Öyküde kızı ölen ancak yıllarca bu durumu kabul edemeyen annenin sonunda bu acıyı kabullenip hesaplaşması anlatılır. Bir cesaretle kadın eline kalemi ve kâğıdı alıp mektup yazar. Yazdığı mektup, ölmüş kızına yazdığı bir mektuptur. Mektubu yazmasıyla yaşlı kadının içindeki düğümler çözülür ve kadının itiraflarıyla iç çözümleme gerçekleşir. Yaşlı kadın yazdığı mektupta kızının ölümüne,

yaşadığı acıya, kızının ölümünden sonra yaşadıklarına yer vermesiyle öyküyle ilgili merak edilenler ortaya çıkar:

“ ‘Sevgili kızım, bu otele yeni geldim,’ diye başladı ve devam etti: ‘Kasabanın girişine bakmadım bile neresi diye. Otobüs köhne bir otelin yanından geçerken indim. Zaten neresi olduğunun ne önemi var ki. Beni dostlarımdan, gazetelerden korusun yeter. Her kasaba, her otel benim için bir sığınak, bir korunak. Çünkü sürekli peşimdeler. Nereye gidersen gideyim rahat bırakmıyorlar beni. Yakalasalar her şeyi yok edecekler biliyorum; bal rengi gözlerini, lüle lüle saçlarını. Arayanlar ise bir ömrü paylaştığım eski dostlarım. Senden haber verecekler bana. Gazete haberlerinden bahsedecekler. ‘Acı ölüm’ü okudun mu diyecekler. Güya senin ölüm haberine inanmadığım için kendimi yollara vurmuşum. Kaçıyormuşum gerçeklerden. Hepsi yalan. Oysa onların niyeti acılarımı paylaşmak, beni teselli etmek değil. Tam tersine acılı hâlime şahit olmak ve beni güçsüz bir hâlde görmenin tadını çıkarmak. Ama bu zevki hiç tattırmadım onlara. Seni, avuçlarımdaki sıcaklığı almalarına izin vermedim. Peşimde benzin ve lastik kokusu, otellerden otellere, kasabalardan kasabalara savruldu ama asla teslim olmadım. Gazeteleri, dostları, denizleri aşım gittim, gittim.’ ” (Tosun, 2017b: 23-24)

“Karşılaşmalar” öyküsünde okur, maktulün iç dünyasında olup bitenleri yine maktulün yazdığı mektuptan öğrenir. Öyküde bir zamanlar aynı dava arkadaşı olan iki arkadaştan biri ölür. Maktul yirmi yıldır görmediği arkadaşına itiraflar mahiyetinde kısa bir mektup bırakır. Maktulün kendisi için böyle düşündüğünü öğrenince kahramanımız duygulanır:

“ ‘Aslında seni hep diğer yanım olarak gördüm,’ diyordu. ‘Beni terk eden, bir başka yöne yönelen, bir başka yerde doğruyu arayan ikinci kişiliğim. Ama ben seninle gidemezdim. Dönek olamazdım. Seni özgür bıraktım bu yüzden. Ama seninle yıllar sonra karşılaşmak isterdim. Olmadı.’ ” (Tosun, 2017b: 72)

## ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

### 3. NECİP TOSUN'UN ÖYKÜLERİNDE VARLIK ALGISI

Felsefede, varlığa yönelik sorulan ‘varlık vardır ya da yoktur’, ‘varlık gerçektir ya da değildir’ soruları varlık probleminin ortaya çıkmasını sağlamıştır. Bir şeyin varlığı hakkında karar verirken önce kendimiz dışındaki varlıkların durumuna bakarız. Kendimizden başkaları ‘var’ olan durumumuz hakkında bilgi verir. Sokrates, Augustin, Gazali, Campanella, Descartes varlığın kendi ‘var’ oluşu üzerine görüşlerini şüphecilik, sezgicilik gibi farklı yöntemlerle ifade ederler. (Ülken, 1968: 94) Varlığın doğrudan doğruya kavranabileceği fikrine her çağdaki filozoflar olumsuz yaklaşmıştır. Ancak bunu yaparken bile varlığı temel alarak ve varlığa dayanarak yapmışlardır.

Varlık probleminin ele alınışı Yunan filozoflarına kadar uzanır. Eflatun, felsefeyi varlık ilmi olarak saymaktadır. Aristo ise varlığı fertlik ve konke kavramlarıyla açıklamaktadır. (Ülken, 1968: 96) Bir şeyin kendini varlık olarak ortaya koymasının ilk adımı fark etmektir. Husserl’in söylediği gibi “hiçbir insan kendini, kendi başına fark etmiyor.” (Ülken, 1968: 96) Bir şeyin kendini fark etmesi şuurla gerçekleşir. İnsan, varlığını tek başına ele alamaz. Şuurlu bir varlık olarak âlemdeki varlığını kavrar. İnsan var oluşunu yaşayarak, deneyimleyerek gerçekleştirir.

Büyük Yunan filozofları varlığın sınırlılığı-sınırsızlığı problemi üzerinde dururlar. Parmenide, Aristo, Eflatun varlığın sınırlı olduğu noktasında birleşirken, Plotinus varlığın sınırlı-sınırsız oluşuna sonlu-sonsuz bakış açısıyla ele almıştır. Plotinus’un sonsuz Bir’den bütün varlıkların çıktığı görüşü, hem İslâm hem Hıristiyan filozoflarını etkilemiştir.

Geçmişten günümüze kadar varlık üzerine çeşitli yorumlar yapılmıştır. Varlık, bir problem olarak yaşadığımız çağda da kendisini gösterir. II. Dünya Savaşı'ndan sonra dönemin ruh hâlini yansıtan bir akım olarak (Kurt, 2007:12) varoluşçuluk ortaya çıkar. Varoluşçuluğun doğuşunda modern yaşamın, insanı yaşadığı dünyada yalnızlaştırması, yabancılaştırması etkili olur. Sonlu bir varlık olan insanın, ölüm gerçeğiyle karşı karşıya gelmesi kendisiyle hesaplaşmasına neden olur. Merkezine insanı yerleştiren varoluşçuluk akımı 20. yüzyılın en popüler ve en etkili akımlarından biri haline gelir. (Gül, 2014: 27) Çağdaş Batı varoluşçuluğu olarak isimlendirilen bu görüş, insanın kendini gerçekleştirmesine ve varlığının anlamını sorgulayıp ortaya koymasına dayanan bir akımdır. Ölüm, bunalı, yaşamın anlamı, bireyin kendini tanıma çabası varoluşçuluğun temel problemleridir. “Çağdaş Batı varoluşçuluğu hiç şüphesiz içerisinde bulunduğumuz tarihi dönemin bir ürünüdür ve bu dönemin en belirgin özelliği fizik bilimlerin ve bu bilimlerin uygulanımı olan teknolojinin hakimiyeti altında olmasıdır.” (Izutsu, 1971: 42) Teknolojinin ve sanayi devriminin meydana getirdiği düzensiz yaşam insanı kendine yabancılaştıran bir hayata sürükler. İnsan, anlamını bilmediği ve bireyselliğini tehdit eden makineleşmiş bir sistemin içerisinde zorlanır. İnsanın etrafına yabancılaşması böyle bir ortamda yaşamasının sonucudur. Çağdaş Batı varoluşçuluğunun ana meselesi bireyin kendisi, öz varlığıdır. Varlığın önceliği herkesin içinde daima benim varlığımdır. Daha sonra diğer bireylerin varlığı gelmektedir. Bu noktada Çağdaş Batı varoluşçuluğu Doğu varoluşçuluk düşüncesinden ayrılır. Çağdaş Batı varoluşçularından Heidegger, Sartre gibi düşünürler ile Doğu varoluşçularından İranlı düşünürleri karşılaştırdığımızda Batı ve Doğu arasındaki farkı daha iyi görebiliriz. Heidegger, Sartre gibi düşünürler varoluşçuluğu ölüm, bunalı, özgürlük, kaygı, endişe gibi terimlerle ifade ederler. Onlara göre insan, gayr-i insani bir kuşatılmışlığın içerisinde hazin bir varlıktır. Doğu felsefesindeki İranlı düşünürler ise varlığı soyut kavramlarla ele alırlar. “Gündelik ve hayatın dünyevi sorunlarıyla hiçbir ilişkisi olmayan soyut ve mantıkî bir düşünmeye” (Izutsu, 1971 : 43) sahip olan Doğu varoluşçuluğu, varlığa vahdeti vücut anlayışıyla yaklaşır. İranlı düşünürler, bireye kişisel bir varlık olarak değil evrensel, bireyüstü bir varlık olarak bakar.

**Varoluşçuluk nedir? :** Varoluşçulukla ilgili her bir düşünür bu konuyla ilgili farklı bir görüş belirtir: “Weil’e göre varoluşçuluk bir bunalım, Mounier’ye göre umutsuzluk, Hamelin’e

göre bunaltı, Banfi'ye göre kötümserlik, Wahl'a göre başkaldırı, Marcel'e göre özgürlük, Lukacs'a göre idealizm, Benda'ya göre usdışılık, Foulquie'ye göre saçmalık" (Sartre, 2017: 7) olarak tanımlanmaktadır. Farklı görüşlerin belirtilmesi ortak bir tanımın olmadığını gösterir. Önde gelen varoluşçulardan Sartre, Jaspers ve Heidegger gibi isimler bile ortak bir tanıma ulaşamamışlar, bu akımın ana özelliklerini açıklamakla kalmışlardır. (Sartre, 2017:8) Fakat yapılan tanımlarda varoluşçuluk her bir düşünüre göre değişse de temel konularda birbirine atıflar yaparak ilerler. "Mesela Sartre'ın varoluşçuluğunu kurarken Alman filozoflarından Martin Heidegger (1889-1976) ve Karl Jaspers (1883-1969) ile yöntemine büyük ölçüde temel alması, Alman fenomenolog Edmund Husserl'i (1859-1938) kaynak göstermesi bu durumun en açık ifadesidir." (Kurt, 2007: 19)

**Varoluşçuluğun temsilcileri:** Varoluşçuluğun kökleri Sokrates'e kadar uzanmaktadır. "Varoluş kavramını bugünkü felsefi anlamda ilk Kierkegaard kullanmıştır." (Kurt, 2007: 23) Bu akımın düşünürleri Kierkegaard'dan sonra ikiye ayrılmıştır: "1. Dinci (Hiristiyan) varoluşçular: Danimarkalı Soren Kierkegaard, İsviçreli Karl Barth, Alman Karl Jaspers, Max Scheler, Landsberg, Fransız Maurice Blondel, Henry Bergson, Charles Peguy, Gabriel Marcel, Le Senne, Beyaz Rus Nicola Berdiaeff, LeonChestov, ... 2. Dinci olmayan (Tanrıtanımaz) varoluşçular: Friedrich Nietzsche, Martin Heidegger, Jean-Paul Sartre, ..." (Sartre, 2017: 12)

Bu egzistansiyalist felsefeler birbirlerinden 'Varlık mı özden önce gelir?' yoksa 'Öz mü varlıktan önce gelir?' tartışmalarından dolayı müşterek bir noktada buluşmamaktadırlar. Ancak hepsinin benimsediği ortak prensipler mevcuttur. Bütün varoluşçu filozoflar "insan için hürriyet prensibinin önemi" (Topçu, 2015: 24) üzerinde durmuşlardır. Bu bakımdan ortak ve farklı düşünceleri anlamak için bazı düşünürlerin fikirlerine bakmakta yarar vardır.

**Soren Kierkegaard** (1813 -1855) : Varoluşçuluk kavramını modern anlamda kullanan ilk filozoftur. Görüşlerini Hiristiyan öğretileri çerçevesinde geliştirir. Kierkegaard'ın, dinci varoluşçular arasında yer almasının nedeni Tanrı ile kurulan bağın samimi olması gerektiğini düşünmesidir. Fertlerin dinle olan bağları görünen hakikatlerle sınırlı kalmamalıdır. Birey hem derinden iman etmeli hem de dinî hayatı yaşamalıdır. Kierkegaard, dine bakışıyla Hegel

metafiziğine ve kilisenin dünyaya bakışına karşı çıkar. Birey Tanrıya ulaşmada estetik, ahlâk ve din aşamalarını kullanır. Birey varoluş hareketi içerisinde kendisini tanır. Bu tanıma yalnızca düşünme aşamasıyla kalmamalı varoluşsal düşünme ve eylem boyutuna geçmelidir. “Fertlerin manası vardır, varlık karakteri itibariyle ferdidir.” (Magill, 1992 : 32) Birey var oluş hareketi içerisinde bir şeydir. “Kierkegaard’a göre şuur, kendisinden başlamak suretiyle hakikî yaratıcıdır. Hakikat, hürriyetimizin hareketidir.” (Topçu, 2015 : 45) Kişi önceden bilmediği bir geleceğe doğru hareket ederek ölüm gerçeğiyle karşılaşır. İnsan ancak ölüme-doğru-olma yolunda sonlu bir varlıktır.

**Martin Heidegger** (1889 - 1976) : Alman filozofu olan Heidegger, Freiburg’ta öğrenciyken Heinrich Rickert’in ve Edmund Husserl’in etkisi altında kalmıştır. ‘Varlık’ ve ‘var olma’ düşüncelerini *Varlık ve Zaman* adlı eserinde zaman kavramıyla bağlantı kurarak açıklar. Kierkegaard’dan kuvvetle etkilenen Heidegger insan varlığının endişe, sıkıntı ve ölümle yüz yüze olma gibi durumlarını tasvir eder. (Magill, 1992 : 48) Felsefesinin temelini tanrıtanımaz görüş üzerine kurmuştur. Heidegger’in varlıkla ilgili oluşturduğu kendi kavramları vardır. İnsanı *dasein* kavramıyla açıklar. (Kurt, 2007: 38) “İnsan dünya içinde bir varlıktır.” (Magill, 1992 : 48) İnsan dış dünyaya fenomenolojik bir varlık olarak bakar. Dış dünya insanın varlığına şekil vermektedir. İnsan çevresiyle kurduğu bağlantı, paylaştığı dünya ile var olur. Bu bağlantılar şahsidir. Heidegger’e göre insanın temel üç yapı özelliği vardır: “1. Olay özelliği (o dünyada önceden bulunmaktadır), 2. Egzistansiyal özellik (o olduğu ve olabileceği bir imkândır), 3. Eksilme (dedikodu, tecessüz ve kaypaklık huyları yüzünden imkanlarının önemli bir kısmını eksilterek dünya içinde sadece şimdiki zamanda bulunma meylinindedir.)” (Magill, 1992 : 48) İnsan yaşadığı bunaltı vasıtasıyla varoluşunun sınırlılığını fark eder. Ölümle karşı karşıya gelerek hesaplaşma içerisine girer. İnsan kendini şimdiki zamanda değerlendirirken geçmişten geleceğe doğru bunu gerçekleştirir.

**Karl Jaspers** (1883 - 1969): Alman filozofu Jaspers Oldenburg’ta doğmuştur. Psikiyatri doktoru olan düşünürün felsefi düşüncelerinin gelişmesinde akıl hastaları üzerinde yaptığı çalışmalar etkili olmuştur. Ferdî incelenmesini felsefi düşüncesinin temelinde oturtan düşünür, ferdin varlığını açıklamaya öncelik vermiştir. Ona göre varoluşun tanımı ancak

konkre durumlarla açıklanabilir. Var oluş bireyin hürriyetidir. İnsan bu hürriyeti içerisinde var olabilir. Varoluşçuluğa göre birey birlikte bulunma, hürriyet, topluluk, biricik olma unsurlarıyla kendi bütünlüğüne ulaşır. (Magill, 1992 : 68) Birey toplumdan, geçmişten ve gelenekten bağlarını kopardığında tehdit altındadır. (Ritter, 1954 : 23) Jasper'a göre insanın varoluşunu ortaya koymada varoluşsal iletişim kavramı önemlidir. Birey toplumla kurduğu ilişkiyle kendini fark edebilir. (Kurt, 2007 : 43)

**Gabriel Marcel** (1889 – 1973) : Fransız filozofu, piyes yazarı ve tenkitçisi olan Gabriel Marcel, dinci varoluşçuların önemli temsilcilerindedir. İnsanı subjektif bir yaklaşımla ele alır. “Felsefi düşüncenin ferdi konkre varlığından ayrılmaması lüzumu üzerinde ısrarla durur, çünkü varoluşla karakterize edilen insan ferdiyeti herhangi bir soyutlamadan daha öncedir.” (Magill, 1992 : 103) İnsana ve dine yaklaşımından ötürü Marcel'in varoluşu hem dindar bir açıdan yorumlandığını hem de öznel bir yaklaşım sergilediğini söylemek mümkündür. İnsanın varoluşunu Tanrı'yla samimi bir bağ kurarak gerçekleştirebileceğine inanır. Marcel için varoluşçulukta önemli kavramlardan biri de umuttur. Birey ölüm karşısında umut ederek yaşayabilir. Umut kavramının varoluşçu düşünce sisteminde yer alması Marcel'i diğer varoluşçulardan ayıran özelliktir. Diğer varoluşçular “ insanın dünyaya fırlatılmış, umutsuz bir varlık” (Kurt, 2007 : 45) görüşündedirler.

**Jean Paul Sartre** (1905 – 1980) : Fransız filozof Sartre varoluşçulukla ilgili görüşlerini daha çok piyes ve romanlarıyla dile getirir. Tanrıtanımaz varoluşçuların temsilcilerinden olan Sartre, felsefesini özgürlük kavramı üzerine geliştirir. Sartre'nin felsefi görüşünde insan iç dünyasına döndüğünde özgür bir varlık olacaktır. Birey seçimlerinde özgürdür ancak yaptığı seçimlerle sorumluluk üstlenir. Sartre'ye göre sorumluluk kavramıyla birey sadece kendisine karşı değil başkalarına karşı da sorumludur. “Sorumluluk varoluşla birlikte başlar.” (Kurt, 2007 : 51) “Allah inancı, Sartre'a göre, insan hürriyetinin feda edilmesine neden olur. Çünkü bu inançla insan tamlık ve ölümsüzlük iddiasına kalkar. Halbuki insanın hür varlığı sınırlı, eksik ve geçicidir. Allah inancına bağlanmak, sonunda insanın kendi hür varlığını kaybetmesine sebep olmaktadır.” (Magill, 1992 : 83) Sartre'nin felsefi görüşündeki kavramlardan biri de bunaltıdır. Birey seçimlerinde özgürdür ancak seçimlerinin sonucunda

iç daralma yaşama durumu da vardır. Yaptığı seçim sonucunda sorumluluk yüklenen birey bu görevi yerine getirmediğinde bunaltı yaşayacaktır. Sartre'nin felsefesi 'varoluş önden önce gelir' düşüncesini üzerine temellenir. İnsan başlangıçta hiçbir şeydir ancak sonradan kendisini nasıl yaparsa öyle olacaktır. İnsan "hür oluşu sebebiyle kendi özünü kendisi seçer." (Topçu, 2015 : 39) İnsanın varoluşsal özünde hürriyet bulunmaktadır.

**Friedrich Nietzsche** (1844-1900): Nietzsche, 18.yüzyıl düşünürlerindedir. İnsan ve din konusundaki görüşleri kendisinden sonra gelen düşünürleri de etkiler. Nietzsche felsefesinin temelinde insan vardır. İnsan; mutlu, ayakları yere basan, özgüveni yerinde olduğu zamanlarda yaratıcı eylemlere girişebilir. Kendini gerçekleştirmek isteyen birey ancak özgür olduğunda kendini aşabilir. Nietzsche'ye göre özgürlüğün önündeki engel Tanrı ve dindir. Tanrı'ya ve kadere bağlı kalıp, yaratıcı eylemlerde bulunmayan insan tutsaktır. Kilise ve Hıristiyanlık Nietzsche'ye göre insanın eylemlerini sınırlandırır. Bu yüzden bütün dinlerdeki Tanrı fikrini, insan yaratması olarak görür. "Ona göre, insanı Tanrı'ya bağlayan insanla Tanrı arasında bağlantı kuran belli bir çıkardır." (Sarioğlu, 2008 : 249) Düşünürün felsefesi, metafizik düşünceyi yadsırken gerçek olana yönelir. Toplumcu bir anlayışla hareket etmek insan da sürü olarak hareket etmeyi gerektirecektir. Fakat Nietzsche bireyin kendi kendini aşması için sürü ahlakını kabul etmez.

**Varoluşçuluğun Türk Edebiyatı'na Girişi ve Etkileri:** Varoluşçuluk akımının Türkiye'de tanınmaya başlaması 1940'lı yıllarda başlar. (Gül, 2014: 28) Varoluşçuluk akımı ilk olarak dergilerdeki yazılarla Türk düşünce dünyasına tanıtılır. MEB'in *Tercüme* dergisinde Sartre'nin "Existentialisme Bir Hümanizmadır" adlı yazısı, Hilmi Ziya Ülken'in *İstanbul* dergisinde yazdığı yazılar ve çeviriler varoluşçuluğun tanınmasında ilk adımlardır. (Kurt, 2009 : 139) Mavi Hareket sanatçılarının oluşturduğu *Mavi* dergisi ilerleyen yıllarda "Güner Sümer, Ferit Edgü, Ahmet Oktay, Orhan Duru, Demir Özlü" (Kurt, 2009 : 140) gibi varoluşçulukla ilgilenen sanatçıları bir araya getirir. Bu yazarlar, varoluşçu tema ve kavramları eserlerinde işlerler.

1950'li yıllara bakıldığında farklı dergiler, varoluşçu felsefeyi Türk edebiyatında konuşup tartışmaya devam eder. "a" dergisinin *Varoluş Filozofları ve Varoluşçuluk* adında özel sayı



çıkarması, *Değişim* dergisinin İntihar adlı özel sayı yayınlaması, *Yeditepe*, *Yücel*, *Pazar Postası*, *Yeni İstanbul*, *Yeni Ufuklar*, *Yelken*, *Yordam* dergilerinde varoluşçu filozofların fikirleri üzerinde durulması bu dönem dergilerinde de varoluşçuluğun önemli bir yer tuttuğunu gösterir. (Kurt, 2009 : 140) 1950’li yıllarda dergiciliğin yanı sıra bir diğer yayın faaliyeti varoluşçulukla ilgili kitapların Türkçe’ye çevrilmesidir. Çevirilerin de başlamasıyla 1940 yıllarındaki varoluşçuluk akımına dair tartışmalar 1950’li yıllarda varoluşçuluk konusunun yer aldığı metin üretimine döner. Bu eserlerde “bireyler genellikle yaşadıkları toplumsal düzen ve kurallara uymayan, bu düzene karşı çıkan, yalnızlaşan, yaşadığı topluma yabancılaşanve burjuva düzenine isyan eden, ölümü kurtuluş gibi gören bireyler olarak karşımıza çıkarlar.” (Çopuroğlu, 2015 : 197) Yazarların Batılı kaynaklarla bu şekilde iç içe olması yeni bir edebiyatın önünü açmakla kalmaz aynı zamanda fikri değişimleri de gerçekleştirir. Birey toplumdan bağımsız olarak kendini fark etmeye başladığından toplumdaki inanç ve değer yargılarıyla hesaplaşma sürecine girer.

1960’lı yılların başında yaşanan darbe, aydınlar için istendik yönde sosyal sonuçlar doğurmaz. Bu durum sanatkarların yıkım yaşamasına neden olur. Ruhsal bunalıya yaşayan sanatkarlar egzistansiyalist fikirlere yönelirler. Bunalıya dönemin duygusu olarak tanımlanır. Yazarlar, şairler dönemi kuşatan bunalıya edebî ve düşünsel bir boyuta taşırlar. Şiirde görülen varoluşçu etkiler öykü türünde de kendisini hissettirir. Sanatkarlar, varoluşçu felsefenin ilkelerini edebî anlatılara yerleştirirler.

1970’li ve 1980’li dönemlerde Türkiye’de yaşanan siyasi ve sosyal sıkıntılar, bu dönem yazarlarının önceki dönem sanatkarlarının işlediği varoluşçu temaları işlemesinde etkili olur. ‘80 dönemi yazarları ’50’li yıllardaki sorunları kendi bakış açılarına göre yeni biçimlerle yazmayı sürdürürler..

Necip Tosun’un öykülerindeki temalarını değerlendirdiğimizde varoluşçuluk akımının yansımaları görülür. Tosun’un öykülerinde tespit ettiğimiz ‘sorumluluk/sorumsuzluk, arayış, pişmanlık, hüznün, hayal kırıklığı, ölüm, bunalıya, intihar, kaçış, başkaldırı, yalnızlık, umut/umutsuzluk, değişim’ izleklerini ‘1. Varlığın Var Olma Çabası, Varlığın Ben’lik aynasıyla ve Yaşamla Yüzleşmesi, Anlamlandırma Uğraşları, 4. Varlığın Gitmekle Kalmak

Arasındaki Seçiş ve Duruşu, 5. Varlığın Çözölüşü’ başlıkları altında sınıflandırılmıştır. Öykülerde verilen izlek örnekleri bu başlıklar altında açıklanmıştır.

### **3.1. VARLIĞIN “VAR” OLMA ÇABASI**

#### **3.1.1. Sorumluluk/Sorumsuzluk**

Modern çağın getirdiği ‘düzen modeli’ postmodern çağda ‘belirsizlik modeli’ şeklini alır. Postmodernizm düzene karşı bir güç olarak durur. Postmodernizm nesnel gerçekliği reddetmesiyle öznel bakış açısına doğru bir kayma meydana gelir. Bu belirsizlik ve öznellik özelliğini taşıması alt yapısında özgürlük ve arayışın bulunmasından kaynaklanır. Böyle bir toplum yapısı birbirinden ayrık, kopuk iletişim zemini üzerine oturur. Gencay Şaylan’ın da söylediği gibi hiç kimse birbiriyle ilgili bir belirleme yapamayacaksa birinin diğeri için karar veremeyeceği bir bakış açısı gelişir. (Şaylan, 2016: 294)

Medeni çağın en büyük sıkıntılarının biri de ilgisizlik mevzusudur. Modern çağda bu ilgisizlik toplumun her kesimine yayılır. İlgisizlik, bireyler veya gruplar arasındaki bağılıkları zayıflatan bir unsurdur. Modern zamanda yaşanan ilgisizliğin arka planında güvensizlik hâkimdir. Yaşadığımız postmodern çağ davranışlarımız, beden dilimiz, tavırlarımız üzerinde öyle etkili olur ki karşımızdaki kişi ‘bana güvenebilirsin’ mesajını vermediği müddetçe bireylerin ‘güven’ kale kapısını karşısındakine açması kolay değildir.

Postmodern çağın getirdiği özellikler toplumun en küçük kurumu olan ailedeki rolleri ve sorumlulukları da değiştirir. “Kapitalizmin örgütlü mekânsal - zamansal ritimleri, bireylerin farklı roller içinde toplumsallaşması yönünde yaygın olanaklar sağlar.” (Harvey, 2014: 244)

Necip Tosun da postmodern çağdaki sorumluluk izleğini aile bireyleri arasındaki roller üzerinden iki uç noktada okura sergiler.

“Körebe” öyküsünde daha on üç yaşında zorla ‘annelik’ sorumluluğu sırtına yüklenen bir kadın kahramandan bahsedilirken; “Uçurumlar” öyküsünde anne-babasına evlat olamamış,

kardeşini en zor günlerinde yalnız bırakan sorumluluk sahibi olmayan bir aile bireyine işaret eder.

Modern çağ öncesinde aile kurumu “hep değişen bir dünyada daha güvenli limanlar ve daha uzun ömürlü değerler” (Harvey, 2014: 326) sembolünün işaretidir. “Körebe” öyküsündeki genç kız için aile, sevgi ile bağlanılan güvenli bir limandan ziyade mecburiyetten, körü körüne bağlanılan bir kurum haline gelmiştir:

“Bu kasabada kızlar için on üçünde başlar körebe oyunu. Bu yüzden benim de on üçümde bağladılar gözlerimi. Sonra hiç açmadılar, hiç. Ben de hiç açmadım, hiç. Unutma dediler, körebe oynuyoruz. Açan yanar. Ama dediler her şeyden sen sorumlusun. Aldığın almadığın her nefesten, gördüğün görmediğin her şeyden, duyduğun duymadığın her şeyden sorumlusun.” (Tosun, 2017c: 60-61)

Öykü kahramanının on üç yaşında evlendirilmesi, annesini küçük yaşta kaybedip kardeşlerine anne olması varoluşsal olarak başkalarına karşı sorumluluğunu yerine getirirken Sartre’in varoluşsal felsefesinde söylediği gibi kendine olan sorumluluğunu yerine getirememesine neden olur. Bunun sonucunda da birey hür olmayan varolma tarzını yaşar. (Sartre, 2009 : 687) Çevresine karşı yerine getirdiği sorumluluk da zoraki gerçekleşen bir sorumluluktur. Sorumluluk kavramı yalnızca karşılıklı ilişkilerde ortaya çıkan bir durum değildir. Bireyin de kendisine karşı sorumlulukları vardır. İçinde bulunduğumuz hayat bize çeşitli olasılıklar sunar, biz de bu çeşitlilik içinde özgürlüğümüzü kullanarak bir tercihte bulunuruz. Bulduğumuz mekân ve zamana hapsediğimiz için eylemlerden bir kaçını kullanmaktan başka çaremiz yoktur. “Bu yer ve bu zaman, bizi her an bir tek eyleme ya da uğraşa zorlamaz, birkaç olasılık sunar ve bizi acımadan kendi girişimimize, kendi esinimize teslim eder; yani kendi sorumluluğumuza.” (Gasset, 2014: 55) “Varoluş, kat’ilik kazanmış, gayeye ulaşmış bir hâl tanımaz. Varoluş, var olan her şeyin dâima ötesine geçmektir.” (Topçu, 2015 : 36) Ancak “Körebe” öyküsündeki kadının, eylem çeşitliliği yaşayamadığından seçiş özgürlüğü bile yoktur. Kahramanın kendine karşı sorumluluğunu yerine getirememesinde Ortega Gasset’in bu tür durumlar için söylediği gibi mekânîk olarak benimsetilen görenekler etkili olur. (Gasset, 2014: 27)

Varoluşsal olarak normal şartlarda birey, yaşamın anlamını kendi özünde arar. Varoluşun özü sorumluluktan geçer. Sorumluluklarının farkında olan bir birey özünü yakalar. Fakat baskıcı görenekler ve yaşamın bireyi tek bir kalıba koyması “Körebe” öyküsündeki kahramanın varoluşsal özünü yakalamasına da engel olur. Hatta kahramanımızın zorla sorumluluk duygusu alması anne figürü düşüncesini de olumsuz etkiler. Küçük yaşta annesinin rolünü üstlenmesi ve küçük yaşta anne olması, kahramanı kendi annesiyle özdeşleştirir. Kız çocuk dişilik özelliklerini yavaş yavaş kaybeder. Anne figürü kız çocukta sorumluluk ve ilişkiler noktasında aşağılık kompleksini uyandıran unsur oluşturur. İç dünyasında çelişkileri barındırarak bir yandan anne figürüne yaslanır diğer yandan annenin gölgesi altında yaşar. “Kızın istemeye istemeye hayran olduğu anne, onun yaşayacağı her şeyi önceden yaşayıp tüketir. Kız ise kendini feda ederek anneye yapışmakla yetinir; bir yandan da bilinçsizce, denebilir ki kendine rağmen, annenin tiranı konumuna yükselir. Fakat bunu tam bir sadakat ve boyun eğme maskesi altında yapar.” (Jung, 2015: 28) Sonuçta canlılığını, yaşama sevincini kaybeder. Başkalarının dileklerine göre hareket eden, sorumluluk alan kahraman belli bir süre sonra sıkılır; tükenir ve yorulur. Kahramana yaşatılan zorluklar “dileme bozukluğunu da oluşturur. İç tepisellikten daha organize ve daha az değişkendir. Zorlanmış birey, dilekler olarak yaşanmayan içsel taleplere uygun olarak hareket eder. Böylesi bir bireyi egoya yabancı bir şey idare eder. Çoğunlukla kendi dileklerine karşı hareket etmeye zorlanır.” (Yalom, 2013: 490)

“Uçurumlar” öyküsünün kahramanı “sonsuz iç kırgınlıkları” (Tosun, 2017a: 65) içerisinde olmasından dolayı sorumluluk duygusunu ailesinden kaçarak yalnızca kendisine karşı geliştirir. Varoluşçuluğun yapmaya çalıştığı ilk iş “her insanı kendi varlığına kavuşturmak, varlığının sorumluluğunu da omzuna yüklemektir.” (Sartre, 2017: 40)

Bu sorumluluk yalnızca kendinden sorumlu olması şeklinde değildir. Herkeste gördüğü ortak problem olarak Sartre şöyle söyler: “Bütün insanlardan sorumlu olması şeklindedir.” (Sartre, 2017: 41) “Uçurumlar” öyküsünün kahramanı, “Körebe” öyküsünün kahramanı gibi varoluşsal sorumluluğunda iç dış, kendi öteki dengesini sağlayamadığı için varoluşsal özünü tamamlayamamıştır. Kahramanların varoluşsal özü yakalayabilmesi hem kendilerine hem de

başkalarına karşı sorumluluklarını yerine getirmesiyle olur. Sorumluluklar ertelenemez. Şimdide yapılması gerekenler geleceğe ya da başka birine yüklenemez. İnsan sorumluluklarının bilincine varmak için yapması gerekenleri ertelememelidir. Şimdiki zaman bu yüzden önemlidir. Ancak “Uçurumlar” öyküsünün kahramanı sorumluluklarını ertelediği için hem ailesi hem de kendisi için eyleminin bedeli ağır olur. Tüm ailesini tek tek kaybeder ve geriye sadece anıların yer ettiği eşyalarla dolu evi kalır. Kahramanımız oluşunu sürdürmek için şehirden kaçır, büyük bir pişmanlıkla geri döner. Yaptığı tercihten kendisinden başkası sorumlu değildir. Bireyin kendi sorumluluğunu yerine getirirken yerine vekil tayin edemez, başkasının iradesine teslim olamaz.

Ötekine karşı sorumluluğumuz da kendiliğinden gelişir. “Öteki ile bağ yalnızca sorumlulukla düğümlenir.” (Bauman, 2012: 59) “Uçurumlar” öyküsünün kahramanı öteki (ailesi) ile bağını medeni ilgisizlik boyutuna getirir. Sorumluluğunu yerine getirmemekle öteki ile ben arasındaki ilişkiyi keser. Halbuki varoluşsal açıdan bireyi bir bütün yapan düşünceleri, davranışları, eylemleri, bedeni kısaca her şeyinin kesişimidir. Toplum nasıl ki insanlardan meydana geliyorsa insan da ben’liğinden meydana gelir. Ben’liğiyle yaptığı, duyumsadığı, hissettiği her şeyle kendi yaratıcısıdır. “Uçurumlar” öyküsünün kahramanı kendi gerçekleştirdiği eylemle kendi kaderini çizer. Ortega Gasset’in bu tür durumlar için söylediği gibi insan, eyleminin öznesidir. (Gasset, 2014: 166)

“Körebe” ve “Uçurumlar” öyküsünde sorumluluğu eksik yerine getirmelerindeki sebep sorumluluğu oluşturan aşamaların tam olarak yerine gelmemesidir. Sorumluluğun oluşması; fark etme+düşünce+istenç+eylem=sorumluluk, silsilesi şeklinde bir zincirlemedir. “Körebe” öyküsünün kahramanı ailesine karşı sorumluluğu eylemden önceki aşamaları (fark etme+düşünce+istenç) gerçekleştirmezken, “Uçurumlar” öyküsünün kahramanı ailesine karşı sorumluluğu yerine getirmede düşünceden sonrasını (istenç+eylem=sorumluluk) yerine getirmez. Sorumluluğu yerine getirmenin ilk adımı fark etmektir. Fark ettikten sonra eyleme geçmek sorumluluğu yerine getirmenin esas aşamasıdır. Eyleme geçmek istençli olduğunun göstergesidir. Değişimin şartı sorumluluğu yerine getirmektir. “Bilmek ve eyleme geçmemek hiçbir şey bilmemektir. Sorumluluğun farkında olmakla tek başına

değişimle aynı anlamı taşımamaktadır; değişim sürecinde bir adımdır yalnızca.” (Yalom, 2013: 447) Fark ettikten sonra eyleme geçmiyorsak fark etmiş olmanın da hiçbir anlamı yoktur.

Düşüncenin kendi başına bir etkisi yoktur. Birey fark edip, ardından zihinsel olarak eylemi planlayabilir, uygulayabilir ancak gözle görülür bir eylemi gerçekleştirmez. Oysaki eylem hem fiziksel hem ruhsal olarak bireylerarasındaki etkileşimi sağlar. Irvin Yalom’un söylediği gibi düşünce sadece eylemden önce gelen zihinsel bir yetidir. (Yalom, 2013: 452) Düşünceyi eyleme dönüştürmek için de itekleyici pozisyondaki istenç durumunun olması gerekir. Daha önce belirttiğimiz gibi istenç gücü; ilk istemenin katmanıdır, sorumluluğun yerine gelmesi varoluşsal özü yakalamaktır. Sorumluluk yerine getirildikten sonra istedik yönde değişim sağlanıyorsa varoluşsal sorumluluk sağlam zemine oturur.

Sorumluluğun aşamalarını tam olarak yerine getiremeyen kahramanlarımız varoluşsal sorumluluklarını yerine getirmediğinden/getiremediklerinden “kavranabilecek en güçlü anlamında sorumluluk *benim*’dir” (Bauman, 2012: 62) şeklinde bir ben’lik ortaya koyamamışlardır.

### **3.1.2. Arayış**

Kapitalist sistemin maddi bakış açısı küreselleşerek tüm evreni etkisi altına alır. Fikirden tekniğe her alanda yenileşme hareketi ortaya çıkar. Hızlı bir şekilde gelişen küresel dönüşüm ve değişim toplumdan bireye dalga dalga yayılır. Teknolojinin de ilerlemesiyle sanal ve makineleşen dünyada insan kendini kaybeder, varlığının dünyada nerede, nasıl olduğunu sorgulamaya başlar. Yani “yenileşme hareketi içerisinde kendi benliğini bulmaya çalışan insan” (Tüzer, 2014: 264) modeli ortaya çıkar.

Postmodern çağın küresel yönetim ve yönlendirme özelliğiyle diyalektik bir süreç içerisinde bireylerin kimliklerini biçimlendirir. Bütünleşmiş bir kişilik yapısından uzak olan bu postmodern kimlik Gencay Şaylan’ın bu tür kimlikler için söylediği gibi farklılıkları barındıran ve farklı olan, hümanist evrensel değerlerden ve yapısallıktan arınmış, heterojen,

özel kimlik yapısına sahiptir. (2016: 132) Postmodern çağın kimliği bu şekilde etkilemesinde parçalanma, gelip geçicilik, “ötekiliğin, öznellikte farklılıktan, cinsiyetten ve cinsellikten, ırk ve sınıftan, zamansal ve mekânsal coğrafi yerleşmeler ve yerinden kopmalardan kaynaklanan” (Huysens, Akt: Harvey, 2014: 134) özellikleri etkilidir. Bireyin toplumsal rolden farklı olarak toplumsal kimlik ve bireysel kimliğini inşası söz konudur. Bireyin bu bağlamda dünyadaki yeri özel olmalıdır. Onu eşsiz kılan da kişiliğidir. “Kişilik, değişmez bir toplumsal ve doğal hiyerarşiye denk düşen mikrokozmostur.” (Horkheimer, 2013: 148) Kişiliğin ad kazanmış şekli olan kimlik, bireyin dünyadaki yerini algılamasını ve anlamlandırmasını sağlar. “Kimlik, başkalarının sizin olmanızı istediği ve size verdiği ad altında ayarladığı şeye karşı yabancılaşma olarak” da (Bauman, 2012: 154-155) tanımlanabilir.

Postmodern anlatı yazarları parçalanmış bireyler mevzusunu şahıs kadrolarıyla metinlerine taşırlar. Necip Tosun da bireysel kimlik inşası, kendini gerçekleştirmek ve yaşamın anlamı yönündeki arayışları, “Dağların Çağrısı” ve “Telefon” öykülerinde okura sunar.

“Dağların Çağrısı” öyküsünde sanatkar yönüyle ön plana çıkan kahraman udi, arayışının sonunda kimlik inşasını tamamlamış, yeryüzündeki benliğine dair bir anlam bulabilmiştir. “Telefon” öyküsünde ise ‘Kadın’ kahraman yıllardır bastırdığı benlik anlayışının farkına varmasıyla yarım kalmışlığını tamamlamak için benlik arayışına girer. “Dağların Çağrısı” ve “Telefon” öykülerinin kahramanları Heidegger’in varoluşçu felsefesindeki “dünyada varolma” (Maggee, 1979 : 106) düşüncesinin uyanışını yaşarlar. Bu düşünceye göre kahramanlar kendilerini gerçekleştirmek için buldukları durumdan işe başlarlar. Yaşama tutunmak için kendilerine göre başkaldırı geliştirirler. Çünkü bu kahramanlar da dünyada herkesle birlikte yaşamaktadır. Kendilerini gerçekleştirmek için başlattıkları mücadele “somut olarak dünyada varoluş biçimlerini” (Maggee, 1979 : 106) de ortaya koymaktadır.

İnsan tıpkı yeryüzündeki diğer varlıklar gibi ortama uyum sağlamış olarak hayatına devam eder. Ne zaman ki kafasını kaldırıp diğer varlıklardan sıyrılırsa, kendi içine dalarsa nefes almaya başlar. Ortega Gasset’in bütün insanlar için söylediği gibi büyük meşakketle nazarını benliğinden fişkırın fikirlerde toplar. (Gasset, 2014: 37) Arayıştaki bu ilk uyanış “Dağların

Çağrısı” öyküsünün kahramanı udi, büyük şehirde kendini kaybettiğini, benliğinden sıyrıldığını fark edince; “Telefon” öyküsünün kahramanı ‘Kadın’ da kocası aldatınca farkındalık oluşur. Uyanışla birlikte kimlik arayışı da başlar. Kahramanlarımızı arayışa iten neden konumları itibariyle özünde belirsizliğin bulunmasıdır. Hayatlarındaki belirsizliğin nedeni bireyin kendisi olduğu kadar etrafındakilerdir de.

Necip Tosun; öykü kahramanlarının arayışını dolayımlayıcıya ihtiyaç duymadan, ikinci bir anlatıcıya ihtiyaç duymadan kahramanlarının iç sesleriyle okura verir.

Bireyin benliğinin farkına varmasında yaşadığı önemli bir uyarıcının yanında, düşünebilme icraatını gerçekleştirmesi de önem arz eder. Varlığının bütünsel olarak ortaya konuluşu açısından düşünsel bağlamda sorulan ‘Ben kimim?’, ‘Ben ne yapıyorum?’, ‘Dünyanın içindeki yerim neresi?’ gibi soruların cevabı için gayret sarf eder. Necip Tosun’un kahramanları da Ortega Gasset’in bu tür durumlar için söylediği gibi yaşamayı sürdürmek, hayatta kalabilmek (Gasset, 2014: 43) için arayıştaki düşünce safhasını yaşarlar. Benliklerine dair düşündüklerinde yani aynaya baktıklarında yalnızca kendi yaşamlarıdır. Yaşamdaki kökten gerçeklik ancak kişinin kendi yaşamıdır. (Gasset, 2014: 52) Heidegger’in varoluşçu anlayışına göre ilk bebeklik dönemimizin bilinçsiz hâlden çıktığımızda kendimizi dünya içerisindeki varlıklar olarak buluruz. (Maggee, 1979 : 107) Necip Tosun’un kahramanlarının benlik arayışına girdikleri nokta da işte burasıdır. Dünya içerisinde varlıklarını keşfettikleri andır.

“Dağların Çağrısı” öyküsünde mekânın sembolik düzenlenmesi kahramanda kimlik arayışının sınırlarını belirler. Dünyada güvenli bir liman olarak bireyin ait hissettiği küçük, kapalı bir şehir kimliği için önemlidir:

“Büyük şehirler beni korkutuyor, birbirinizi ezerek büyümeniz gereken bir arena. Ben bu yarışta yokum dedim, içime döndüm. Orada herkes Tanrı olmak zorunda, tek bir manzaraya iyi bir portre olmak zorunda. Bu beni çok ürküttü. Ben orada müziğimi kaybettim, iç sesimi yitirdim. Gençken, o zamanlar her şey küçük gözüküyordu gözüme, şehre bakarken, bu ahenksiz şehri bir baştan bir başa yeni bir besteye dönüştürebileceğime inanıyordum. Yanıldım.” (Tosun, 2017c: 10)



“Dağların Çağrısı” öykü kahramanının küçük bir şehirde yaşaması mutlak olarak toplumdan koptuğu anlamını taşımamaktadır. Bir yandan veznedarlığa devam edip diğer yandan iç musikisini tamamlamak için müziğe devam eder. Çünkü bireyin kurtuluşu toplumdan tamamen uzaklaşmak değil, sadece toplumdaki kolektifleşme ve kitle kültüründen uzak durmaktır. Yoksa birey bu kaygan zeminde kaybolup gider. Benliğinin iç yolculuğuna dalamaz.

Her iki kahraman da varoluşsal varlıklarını ortaya koymak için çıktıkları yolculukta öteki ile kendisinin arasındaki farkı belirginleştirdiğinde arayışları sonuçlanacaktır. “Birliğini yalnızca varsayabileceğimiz bir fikirler ve tecrübeler demeti” (Eagleton, 2015: 112) olan benlik, karşısındaki kişiler aracılığıyla kendisini bulur. Ben’in etrafındaki insan çemberi ancak ben’in karşısında varolurlar.

“Dağların Çağrısı” öyküsünün kahramanı udi (ben) müzik vasıtasıyla bulunduğu şehrin insanlarına (sen) karşı varoluşsal kimliğini yakalamaya çalışır.

“Telefon” öyküsünün kahramanı ise önceden ilgi duyduğu, aynı davanın peşine düştüğü ‘Erkek’ kahramanı on beş yıl sonra arayarak, onun vasıtasıyla, yarım kalmış varoluşsal kimliğini bütün haline getirmeye çalışır:

“On beş yıl sonra seni aradım. Seni aradım, çünkü insan, hep bir yerlerde kendisini bekleyen bir liman olduğunu bilir. Kök salacağı bir toprak. Sen benim için o liman, o topraksın. Bir baba gibi, bir yâr gibi. Seni aradım, çünkü en başa dönmek istiyorum, hayatıma yön verdiğim kararların öncesine. Nerede, nasıl yanlış yaptım onu arıyorum. Aldatılmayla birlikte sanki beni saran, nefes aldirmayan cam fanus gürültüyle paramparça oldu. Ve her şeyi apaçık gördüm.” (Tosun, 2016: 28)

Varoluşçuluğa göre insan önceden belirlenemez, tanımlanamaz bir varlıktır. “Ancak sonradan bir şey olacaktır ve kendini nasıl yaparsa öyle olacaktır.” (Sartre, 2017: 39) Kahramanlarımız da kendini tanımlamak, varlıklarını ortaya koymak için karşısındakilere göre seçimde bulunur. Birey kendisini aşkın bir varlık haline getirdiğinde var olur. Herkeste

gördüğü ortak problem olarak Sartre'nin söylediği gibi insan bu yönden alınırsa ilerleyiştir, oluştur, aşıştır; ilerlemenin, aşmanın dönemecindedir. (Sartre, 2017: 73)

Necip Tosun'un kahramanları varoluşsal kimliklerini “var olmayı unutma durumun”ndan “var olmayı düşünme durumu”na (Heidegger, Akt:Yalom, 2013: 53) geçerek ortaya koymuşlardır.

### **3.2. VARLIĞIN “BEN”LİK VE ÖTEKİ KARŞISINDA GELİŞEN DURUMU**

#### **3.2.1. Pişmanlık**

İnsan geçmiş ve bugünde yaptığı eylemlerle geleceğe taşınan bir varlıktır. Şu an ölmeye mahkûmdur ve bir daha geri gelemez. Her şey zamanın bu geçiciliği içerisinde sıralanır. Yaşadığımız olaylar, yaptığımız eylemler bulunduğu zamana hapsolür. Yaşanılanların kıymetinin bilinmemesi, özlem çekilmesi bireyi pişmanlığa sürükleyebilir. “İkinci defa yaşıyormuşçasına ve ilk kez şimdi yapmak üzere olduğunuz gibi hatalı hareket etmişçesine” (Frankl, 2018: 162) davranmak geleceğin keşkelerini azaltır.

İnsanın kendi yaşamı sahte maskeyi kaldıramadığından kökten gerçekliği hayatında yaşar. Pişmanlık yapmacık bir tavrın ürünü olamaz. Ortega Gasset'in bütün bireyler için dediği gibi bireyin kendi kendine yaptığı pişmanlık numarası başarılı değildir. (Gasset, 2014: 52)

Her insan hayatında pişmanlıklar yaşayabilir. Ancak bu pişmanlığın etkisinin ve telafisini sağlamanın benlik algısıyla bağlantısı vardır. Benlik imgesi kişinin farkındalığı arttıkça değişebilir. Olumsuz benlik algısına sahip olan bir birey davranış değişikliğiyle olumlu benlik algısı oluşturabilir. Olumlu benlik algısının oluşumunda yaşadığımız pişmanlıklar da etkili olabilir.

Kimi pişmanlıklar vardır ki olumlu benlik algısı boyutuna ulaşamayacak durumdadır. Yapılan hatanın boyutu pişmanlığın derecesini verir. Necip Tosun'un öykülerinde işlediği pişmanlık geri dönüşü olmayan eylemlerden kaynaklanır.

“Süt Kokusu”, “İbrahim” ve “Uçurumlar” öyküsündeki pişmanlığa neden olan durum ortaktır: Ölüm. Kimisinde ölüme sebep olmanın kimisinde geride bıraktığı sevdiklerinin ölümünden önce yanlarında olamamanın pişmanlığı vardır.

Bireyin herhangi bir bahaneyle aileden kopuşu ve bu ayrılıktan sonra aile ile iletişimin devam edip etmemesi bireyin ailesi ile kurduğu bağlanma biçimiyle alakalıdır. Her insanın bilincinde anne ve baba arketipi mevcuttur. Bireyin bu ilk imgelerle çocukluktan bağıni koparması Carl Jung’ın söylediği gibi anne-baba kompleksini bilinçaltına iter. (Jung, 2015: 32) “Süt Kokusu” öyküsündeki evladın pişmanlığı, bu anne arketipiyle bağlarını koparmasından kaynaklanır. “Bütün çağlarda övgüler düzülmüş olan anne imgesi” (Jung, 2015: 30) kahramandaki pişmanlığın alt zemini oluşturan sıkıntıdır. “Süt Kokusu” öyküsündeki kahramanımız, yıllardır uğramadığı evine ancak annesi ölünce gelir. Ancak bu sefer kapıyı annesi değil bu dünyadan çoktan kopmuş babası açar. Uzun zaman boyunca evine uğramamış olmak, annesi için yapamadıklarının hatırına gelmesi kahramanın pişmanlığa sürüklendiği nokta olur. Öykünün varoluşsal izleği vicdan azabı- özlem-pişmanlık üçgeninde yol çizer:

“Ne götürüyorsun ona, dön bak, bavulunda ne biriktirdin? Annene yapamadıkların geçiyor aklından değil mi? Son konuşmalarınız, son veda gibi konuşmanız. Hep böyle sürecek sandın, oysa her şey birden kesilir, insan kendine çarpar, tüm biriktirdikleri bir bir yere saçılır, bakarsın bunlar ben miyim diye. Hadi, hafızanda vicdanını rahatlatacak görüntüler ara: Mesela hastanede başucundasın, uykusuzsun, gözlerin kıpkırmızı, annen uyandığında ilk kez seni görüyor, şefkatle uzanıp elini tutuyor, sıkıyor, sıkıyor... Peki ya yapmadıkların, yapamadıkların?” (Tosun, 2016: 75)

Kahraman, vicdan azabıyla baş başa kalmış olmanın etkisiyle kendince bahaneler öne sürer:

“Baba yurt dışındaydım, çok geç duydum, cenazeye yetişemedim.” (Tosun, 2016: 77)

Kişinin bireysel olarak hayatta ilerleyişi bulunduğu grup içindeki dönüşümüyle aynı olmayacaktır. Grup içerisindeki kişi grubun kanaatini doğru da yanlış da olsa kabul edecektir. Bu yüzden grup içindeki bireylerin gelişimi gruba bağlı olarak gelişir. Bireyler yaşadıkları

deneyimlerini grupla yaşadıklarında ve bireysel farkındalıkları oluşmadığında kalıcı değişim yaşayamayabilirler. Tek olmaksızın çok içerisinde yer almak bireye korkusuzluk hatta gereğinden fazla cesaret verir.

Grup içerisinde olan birey öz-benliğini yakalamakta zorlanabilir. İnsan olabileceği kişiyi olursa ancak gerçek doğallığı yakalar. Olmayacağı/olamayacağı bir kişilik yapısına girmek yapmacıklığı, kişinin kendisini kandıracağı bir hayatın başlangıcı olabilir. Her insanın potansiyeli farklıdır. Önemli olan farkındalığı gerçekleşip kendine özgünlüğü yakalayabilmektir. Grup içerisindeki birey özgürlüğünü yakalayamadığında, grupta yaptığı bazı eylemlerden pişmanlık yaşayabilir. Bu da varoluşsal suçluluk duygusunu yaratır. “İbrahim” öyküsünde de böyle bir pişmanlığa şahit oluruz. Bir grup genç; kendilerine göre doğrularla, yanlış olan ne varsa düzeltmeyi, karanlıkları aydınlatmayı kendilerine görev addetmişlerdir. Bunun için de patlatmak istedikleri bombayı uygun gördükleri yere koyarlar. Ancak olaylar istemedikleri bir şekilde gelişir. Bomba patladığı sırada bir sürü masum çocuk da ölür. Çocukların ölümü karşısında gençler büyük bir vicdan azabı duyar. Heidegger’in varoluşçu felsefesinde bahsettiği “bir şeyin müsebbibi olma” durumunu yaşayarak suçlu durumuna düşerler. (Heidegger, 2018 : 419) Pişmanlık içe dönüşle birlikte bir hesaplaşmaya dönüşür. Varoluşsal suçluluk “insanı kişisel tamamlamaya götürecektir bir rehber olarak işlev görecektir olan içten gelen bir ses olarak” (Yalom, 2013: 446) görüldüğünde yok edilebilir:

“ ‘Hep birlikte karar vermiştik. Alanlardan başlayacak yeryüzü aydınlanmaya demiştik. Hepimiz birer İbrahim olmalıyız ve ateşi güle çevirmeliyiz. Taşı, mermeri, perdeleri söküp atmalıyız insanlığın üstünden.’ Sözü’nün burasında, sarışın olanının yanına geldi. ‘Sen Abdullah, o an, biz değilse kim, diye ayağa kalkmamış mıydın? Hatırlıyorum, o gün de yağmur yağıyordu. Biz de seninle birlikte ayağa kalkmış, söz vermiştik İbrahim olmaya. Peki bu haliniz ne? İbrahim olmaktan mı korkunuz yoksa? Pişman mısınız? Ha...çocuklar, çocuklar...’sesi birden çatallaştı, sözünü bağlayamadı.” (Tosun, 2017a: 32)

Bireyin varlığını gerçekleştirebilmesi kendi hayatını kendi inşa etmesiyle olur. “Yaşanmamış bir hayat yaşadığı, bir başkasından izin almayı beklediği, hayatını ellerine almadığı, yalnızca

kendisine ait olan kapıdan geçmediği için değil, suçunu kabul etmediği, onu kendi içine giden bir rehber olarak kullanmadığı” (Yalom, 2013: 443) müddetçe birey varoluşsal kimliğini yakalayamaz.

Suçluluk duygusunu ortaya çıkaran unsurlardan biri de sorumluluğu yerine getirememektir. “Uçurumlar” öyküsünde de sorumluluk-suçluluk- pişmanlık zincirleme olarak birbirine bağlanır. Kahramanın pişmanlık yaşamasının sebebi ailesini terk etmesidir. Kahramandaki farkındalığın oluşması geç olur, ailesinden kimse hayatta kalmaz. Öykünün kahramanı, kardeşinin intiharından kendisini sorumlu tuttuğu için Heidegger’in varoluşsal suçlulukta bahsettiği “başkalarından sorumlu olma” durumunu yaşar (Heidegger, 2018 : 420). Kahramanın pişmanlığı, onu baba evine getirir. Kendi kendine, geçmişi yapılandıramayan bir hesaplaşmaya girer:

“Peki yıllar sonra niçin döndünüz buralara? Yanlışlarınızla hesaplaşmak, geride bıraktığımız acılarla ödeşmek için mi?” (Tosun, 2017a: 65)

Yaşadığımız pişmanlıkları, acıları olumlu yöne çeviremiyorsak keşkellerle devam ediyorsak yapıcı bir dönüştürme gerçekleştiremeyiz. Varoluşsal suçluluğun sonucu olan pişmanlığın yaşanmaması bireyin bulunduğu hayat durumunu kabul etmesiyle gerçekleşir. İnsan önce potansiyelini tanır ve bilincini sahip olduğu şartlara göre olumlu yapılandırırsa pişmanlığı yaşama riski de azalır. Pişmanlığı yaşadktan sonra hatalı eylemleri devam ettirmezsek hayatımızdaki diğer olanakların kapısını aralayabiliriz.

### **3.2.2. Hüzün**

Postmodern edebî eserlerin sanatsal boyutu incelenirken duygular ve duyumlara hitap eden acı ve haz ikilemi bağlamında değerlendirilebilir. Metnin içerisine dağılmış vaziyette bulunan acı ve keder, estetik gövdeyi meydana getirebilir.

Necip Tosun’un öykülerine baktığımızda postmodern yaşamın insan hayatına yoğun olarak getirdiği yalnızlık mevzuuyla birlikte hüznün/acının da yoğun olarak girdiğini görürüz. “Mektup”, “Süt Kokusu”, “Bekleyiş Fragmanları”, “Gece, Anne ve Çocuklar”, “İnfitar”,

“Bugün Geçti mi?”, “Küller” öykülerinde hayattaki çeşitli acı/hüzün türlerinin varlığını ortaya koymaktadır. Aynı ortak nedende, farklı kişilerde acının/hüznün nasıl sirayet ettiğini de görürüz. Ortak nedenlerden ötürü acı çekildiğinin öykülerde sergilenmesi, acı çekişin evrensel olduğunu da gösterir. Ancak her birey kendi kaderini yaşadığından, hissettiği acı da yalnızdır. Yaşanılan acı/hüzün bireyseldir. Bu da dünyadaki her bireyin biricik olmasından kaynaklıdır.

Bu öykülerdeki kahramanların en büyük sorunu acının karşısında “iç görü” (Yalom, 2013: 527) edinememeleridir. Kahramanlar iç görü edinerek iç dünyalarına bakmayı başarabilseler, yaşadıkları acıyı olumlu yönde değiştirebileceklerdir. Ancak ruhsal dünyalarında olup bitenlerin farkındalıklarını, kendi kendilerine ortaya koyamamaktadırlar.

“Mektup”, “Süt Kokusu”, “Gece, Anne ve Çocuklar” öyküsünde yaşanan acının ortak nedeni ölümdür. “Mektup” ile “Gece, Anne ve Çocuklar” öyküsünde evladını kaybeden anneler varken, “Süt” Kokusu öyküsünde annesini kaybeden bir evlat vardır. Bu öykülerin kahramanları hüznülerinin nedenlerini fark ettikleri an Heidegger’in bilinçleri buldukları duruma bağlanırlar. Bağlandıkları durum tasa, derttir. (Maggee, 1979 : 109)

“Mektup” öyküsünde kızını kaybeden anne, öncelikli olarak bu ölümü kabul edemez. Gerçek dünyadan kaçmaya çalışarak kendisine sahte bir yaşam tarzı üretir. Kendisinden ve bu acılardan kaçmak için kendini yollara vurur. Bulduğu yerde sabit kalamayan ve sürekli seyahat halindeki yaşlı kadın acılarından kaçtığını sanır ancak gittiği her yere acısını da götürür. Acının karşılığını bulduğu yer, kendi yüreğinden başkası değildir. Kendisini kandıran kahraman o an’a sabitlenir. Kahraman uzun süre iç dünyasına takılı kaldığından acısının tanımını net olarak ortaya koyamaz. Çok uzun bir zaman sonra ölmüş kızına yazdığı mektupla birlikte acısıyla yüzleşir. Bulduğu sabit an’dan şimdiye döner. Yaşlı kadın, yaşadığı acıyı idrak etmeye başlar. Çünkü idrak ettiğimiz bir şeye çözüm yolu bulmak da kolaylaşacaktır. “Acı duygusu, buna ilişkin net ve kesin bir tablo oluşturduğumuz an, acı olmaktan çıkar.” (Frankl, 2018: 89) Yaşlı kadın kaderini değiştiremeyeceğini anlayarak tutumunu değiştirir. Çevresindeki insanların onlara neler hissettirdiklerini fark eder, kızının ölümünü ve acısını kabullenir:

“Oysa onların niyeti acılarımı paylaşmak, beni teselli etmek değil. Tam tersine acılı halime şahit olmak ve beni güçsüz bir hâlde görmenin tadını çıkarmak.” (Tosun, 2017b: 24)

“Süt Kokusu”, öyküsünde acıyı yaşayan annesini kaybetmiş bir evlattır. Bu öyküde yaşanan hüznün/acı melankoli şeklinde değil hayatın gerçeklerine çarpmakla yaşanan bir acıdır. Kahramanımızın derin bir acı içinde kalmasının sebebi uzun zamandır annesini görmemesi, onu ihmal etmesidir. Acının derinine inildiğinde kahramanın çocukluğunda annesini kaybetme korkusu olduğu ortaya çıkar: “Evet, çocukluğunuzun o ölürse ben ne yaparım korkusuyla geçtiği anneniz orada olmayacak.” (Tosun, 2016: 76) Sonunda kahramanın bu korkusu hiç beklemediği bir anda gerçekleşir ve korkuyla da yüzleşmiş olur. Ancak bu yüzleşme çok sarsıcıdır. Çünkü kahraman anne arketipiyle zıtlık içerisinde yaşar. Hem annesini kaybetmekten korkar hem de annesinin cenazesine bile yetişemeyecek derecede annesini yalnız bırakır. Kahramanın yaşadığı çatışma tam bu an’da gerçekleşir.

“Gece, Anne ve Çocuklar” öyküsünde, hasta çocuğunun vefat etmesiyle yıkılan anne, büyük bir acı hisseder. Ölüm gerçekliği içerisinde acının da anlamını barındırır. Odasına girdiğinde ağzı köpükler içerisinde, masum, küçük bedeni taş parçası gibi olduğu yerde kımiltısız yatan evladını gören anne; acı gibi ölümün de silinemez bir gerçeklik olduğunu görür. Anne acısını çığlıklarıyla, gözyaşlarıyla dışarı vurur:

“Tam bu sırada, diğer odada toplanmış kadınlar arasından yükselen bir çığlık, erkeklerin odasındaki sessizliğe bir bomba gibi düşüyor. Yürek burkan, kanatan bir şey. Bir anne çığlığında gerçek anlamını buluyor acı.” (Tosun, 2017a: 84)

“Bugün Geçti mi?”, “İnfitar”, “Küller” öykülerinde acı/hüznün oluşmasının ortak nedeni hastalıktır. Hasta kahramanlar yaşama sevinçlerini kaybettiklerinden dünyaya acı/hüznle bakarlar.

“Bugün Geçti mi?” öyküsünde, acıyı yaşayan tahlil sonuçlarının kötü çıktığını öğrenen erkek kahramandır. Hastalık karşısında yıkılan kahraman acıyı iç dünyasında harmanlar. İç

dünyasında acının da yer alması hüznün/acının çekildiği yerin ben olduğunu gösterir. Kahramanda ‘Ben’im yüreğimin acı çekmesi, ben’im hüznü yaşamam’ halini alır:

“Bir sözcük nasıl bu kadar ağır olabilir, insanın her zerresini bir kedere dönüştürebilirdi, oysa doktorun ağzından küçücük, incecik dökülürmüşti, hani insan üstüne almaya başı ağrımazdı.” (Tosun, 2016: 92)

Kahraman aldığı haber karşısında kendini sıkır ancak acıyı içinde daha fazla tutamayarak ağlar ve acıyı somut hale getirir. Ağlamayla birlikte bir boşalma süreci yaşayan kahramanımız, hissizleşir. Yaşadığı acının anlam katmanı boyut değiştirerek keder halini alır. Hüzne neden olan hastalığına çözüm yolu bulup, olan durumu değiştirmek için çaba sarf etmez. Oysaki hastalığına karşın tutumunu belirleyebilse daha az acı çekecektir:

“Sanki kendinde değildi, ruhu, sokaklarda son kez bedenini gezdiriyor, etrafındaki her şeyi son kez görüyormuş, her şeyle vedalaşmış gibi derin bir kederle izliyordu. Her şey durmuş, o, şehrin içinde dolaşıyordu, dilsiz, yabancı ve yapayalnız.” (Tosun, 2016: 96)

Hüzün, sevincin, umudun kaybolması gibi durumlarda ortaya çıkabilir. “İnfitar” öyküsünde hüznün ortaya çıkmasının nedeni umudun yitirilmesidir. Hastanede, bedenindeki acılarla kıvranan hastalar; iyileşme umudunu yitirmiş, yüzlerinin bir yanı ölüme bir yanı hüzne bakmaktadır. Acı, bir kişide de olsa herkesi etkileyen bir durumdur. Hastaların acı içinde kıvranması da birbirlerini etkilemektedir. Kahraman anlatıcının ağzından dinlediğimiz hüznün tablosu, eşyalara yansıtılarak somut hâle getirilir:

“Sonra birden akşam oluyor, gün kırılıyor ve hüznün camlara, eşyalara, duvarlara çarpa çarpa inilti bir kasveti odaya davet ediyor. Cam bardaktaki çiçekler bir kez daha, bir kez daha soluyor ve halsiz yenik yüzler mat bir fotoğrafa içli bir kare oluyorlar. Ardından büyüyor bu fotoğraf, büyüyor, bütün umutları, düşleri sarıyor, kuşatıyor, nefes aldırıyor.” (Tosun, 2017a: 36)

“Küller” öyküsünde de tahlil sonuçlarının kötü çıktığını öğrenen erkek kahraman, korku ile acıyı aynı anda yaşar. Bazı durumlarda acı kaçınılmazdır. Önemli olan bireyin acıyı nasıl



karşılığdır. Kahraman, test sonuçlarını öğrendikten sonra hayata negatif bir çerçeveden bakmaya başlar. Hastaneden çıktıktan sonra hayal ile gerçek arasında bir dünyada gezinir, korkunun heyecanı ile ateşler içinde kalır:

“Soluk soluğa bir pastaneye giriyorum, yüzüm ateşler içinde. Elbisem sırlı sıklam olmuş terden, vücudum yapış yapış. Herkes bana bakıyor şaşkın gözlerle. O vakit bir kez daha yakalandığımı anlıyorum. Ama bütün gücümle sakin olmaya çalışıyor, garsondan içecek soğuk bir şeyler getirmesini istiyorum.” (Tosun, 2017a: 62)

Ayaklarındaki uyuşmalar, bilinçsiz şekilde sokaklardan geçmesi, pastaneye girmesi acıyı bedeninde ve davranışlarında nasıl hissettiği verilir. Öykünün sonunda ise acı kelimelere dökülmüş olarak somutlaşır:

“Birden içimde derin bir çizgi; acıtan, kanatan bir şey. İç çekiyor, bir sigara yakıyorum. Sonra kalkıp pencereyi açıyor, gökyüzüne bakıyorum; yıldızlar kayıyor boyna. Lacivert karanlıkta yitip gidiyorum.” (Tosun, 2017a: 64)

Hüzün/acıyı anlattığı “Bekleyiş Fragmanları” öyküsünde diğer öykülerden farklı olarak alınan yanlış bir karar neticesinde yaşanan acı vardır. “Bekleyiş Fragmanları” öyküsünde acıyı yaşayan ihtiyar bir kadındır. On beş yaşında evlendirdiği kızı, evliliğinde mutlu olamaz ve annesinin yanına dönmek ister. Ancak kızının yanına dönmesini kabul etmeyen anne, kızını kocasının yanına gönderir. Bu annedeki egemenlik duygusunu geliştirir. Annenin her şeyi kendi kontrolü altında tutmaya çalışarak hareket etmesi kızının zorluklar karşısında ezilmesine neden olur. İhtiyar annenin, kızını o gün son görüşüdür. Zaman ilerledikçe kızına sahip çıkamamanın ve bir daha görememenin vicdan azabını duyar:

“Elinin üstündeki kızının dudak izleri hâlâ yanıyordu. Anlıyordu, gitmek, acıyı kalanların üstüne bırakıp kaçırmayı, onu kalanlara terk etmeyi. Şimdi kızının acısı ona geçmişti, hem de katlarıyla. Ama o, bu acıdan şikâyetçi değildi. Kızı gelse bu acıyı ona vermeyecekti, bir ömür taşımaya razıydı.” (Tosun, 2016: 101)

### 3.2.3. Hayal Kırıklığı

Postmodern çağın anlatıları belirsizlik, karmaşıklık olduğu kadar melankolik atmosferin de anlatısıdır. “Duygusal durumların lirizme yaslanan anlatısı, melankolik metinleri oluşturur. Bu anlamda melankoli; hüznün, düş kırıklığının, yalnızlığın anlatım biçimidir.” (Tosun, 2014: 154)

Necip Tosun’un öykülerini çepeçevre saran yalnızlık ve hüznün; başka hislerin yaşanmasına da neden olur. Gerçek ve melankolinin karıştığı bazı öykülerinde derin hayal kırıklıkları görmek mümkündür. Hayal kırıklığı yaşanmasının altında yatan temel sebep güven problemidir. Güven yok olduğunda hayal kırıklığı oluşur.

Tosun’un, “Kuyu” ve “İnci” öyküsünde ağırlıklı olarak çevresindekilerden kaynaklı bir hayal kırıklığı vardır. Tanıdığımız, bildiğimiz birinin davranışlarını, düşüncelerini bildiğimiz için o kişiye karşı güven duygusu yerleşir. Bu güvendiğimiz kişilerle yaşadıklarımızın onlar tarafından da anlaşılmasını bekleriz. Bu öykülerin kahramanları da çevresindeki kişiler tarafından anlaşılmayan tepkilere maruz kaldıklarından büyük bir boşluğa düşerler. Her iki öykünün kahramanı için de hayal kırıklığının sonucu ağır olur.

“İnci” öyküsünde kahramanın hayal kırıklığı intiharla sonuçlanırken, “Kuyu” öyküsünün hayal kırıklığı nevroza dönüşür:

“Kapıyı açan olmadı ve ben oradan başladım kırılmaya. Kristalleşmiş ruhum bir bir çözüldü; imgelerim, rüyalarım... Heybem boşalmıştı. Ben onların akışını seyrettim yıllarca. Kırılmış ruhların akışını. Arkasından sinir nöbetleri, seanslar, raporlar. Unutmalısın diyordu raporlar, uzun uzun uyumalısın. Onlara göre hafızaya isyanım, kurtuluşum olacaktı. Paltomla akan ömrümün, ruhumun üstünü örtmeliydim.” (Tosun, 2017a: 8)

“Trenler ve Odalar” öyküsü ile “Kamera” öyküsünün kahramanları hayallerini gerçekleştirememiş olmanın hayal kırıklığını yaşarlar. Bireyler hayallere daldığında bulunduğu dış dünyadan koparak iç alemine yolculuk yapar. Yaşadığı olumsuzlukları unutmak için hayallere dalmak bir kaçıştır. Ancak hayallerin gerçekleşmemesi gerçek

dünyaya dönmektir ve bireye acı veren taraftır. Diğer bir acı veren taraf da hayallerle birlikte arzuların uçup gitmesidir. Arzularını yerine getiremeyen kahramanlar hayal kırıklığına sürüklenir.

“Trenler ve Odalar” öyküsünün kahramanı genç kız, büyükşehir yaşamına kavuşma arzusunda olan ve büyükşehirde yaşamakla ilgili hayaller kuran bir kahramandır. Kahraman büyükşehirde yaşamaya başladığında, büyükşehir hayatının beklediği gibi olmadığını görür. Gözünde büyüttüğü büyükşehirin bir de arka sokakları vardır. Bu yüzden hayali, hayal kırıklığına dönüşür:

“Sonra bir gün elimde bavulum, sisli, nem kokan bir şehre uyandım. Yıkık çarşılardan, kapalı sinemalardan geçtim. Köprü altlarından, yokuşlardan, uçurumlardan. Yürüdüm sahaflardan, küllerden, çığlıklardan. Binlerce hayat geçiyordu yanımdan; renkler, kokular, deri ceketler. Çarparak yürüdüm bütün bunlara. İçimde tuhaf bir ürperti, seslerin, haykırışların, çığlıkların içinde yürüdüm. Işıklı panolar, duvar yazılarını ve posterleri aydınlatıyordu. Su kemerlerinden, küçümseyen bakışlardan, yalnız kalabalıklardan geçtim. Arkamda kısa çığlıklar duyuyordum, tuhaf şarkılar.” (Tosun, 2017a: 24-25)

“Kamera” öyküsündeki genç adam ise sinema yıldızı olmayı arzulayan, hayallerini gerçekleştirmek için film şirketinin kapısını aşındıran bir kahramandır. “Kamera” öyküsünde, film şirketlerinin kahramanı önemsememesi, filmlerde küçük rollerden vermeye kalkışması yüzünden kahraman, hayal kırıklığı yaşar:

“Yönetmen ‘Özür dilerim şu an senin tipine uygun bir senaryo yok. Eğer olursa söz veriyorum seni arayacağım’ demişti. Hep bekledim. Eften püften bir rolde oynamamak için çok direndim. Hatırlıyorum, çok direndim.” (Tosun, 2017a: 74)

### 3.3. VARLIĞIN “BEN”LİK AYNASIYLA VE YAŞAMLA YÜZLEŞMESİ, ANLAMLANDIRMA UĞRAŞLARI

#### 3.3.1. Ölüm

Doğum ve ölüm yaşamın içerisinde insan varoluşunun gerçekliğidir. Geçmişten bu yana insanların ölümü baskı altına alma eğilimi, modern çağdaki toplumlarda da kendisini gösteren bir durumdur. Düşünmekten, konuşmaktan kaçınmak; mezarlıkların şehirlerin dışına yapılması gibi durumlar ölümü yaşamın dışına itme çabasıdır. Ölüm böylece yadsınarak bilinçaltına itilir.

İnsanda ölüm düşüncesi, “mutlak bir *hiçtir*.” (Bauman, 2012: 11) Hiçin anlamı algıladığımız şekliyle doldurulduğunda hiç olmaktan çıkar. Ölen kişi, etken öznedir ve özne öldüğünde ölüme dair algı da yok olur.

Edebî metinlerde ölümdaki mutlak hiçlik algısı, farklı şekillerde ortaya çıkabilmektedir. Ölüm temasını hem Batı hem Doğu edebiyatında görmek mümkündür. Melih Erzen, Batı edebiyatında ölüm temasının işlenmesiyle ilgili şunları ifade etmektedir:

“Bu temanın ele alınması daha ziyade ön romantizm diye nitelenen Alman edebiyatının kıta Avrupası’nda yayılmasıyla doğmuştur. Goethe’nin Genç Werther’in Acıları adlı kitabının Avrupa’da yayınlanması üzerine salgın halinde intiharlar başlamış ve sevgili uğruna ölmek kavramı yüceltilmiştir. Huga’da, Jully Prodhame’de, Lamartine’de çocukların ölümü üzerine yazılmış şiirler bulmak mümkündür. Ölümü yücelten Schopenhaver felsefesi, yani pessimizm Avrupa’da intiharların artmasına sebep olmuştur. Varoluşçular özellikle Albert Camus intiharı ve ölümü varoluştan intikam olarak düşünür. Yani hayatını seçemeyenin kendi sonunu seçme özgürlüğü olarak alır. II. Dünya Savaşı sonrasındaki bunalım edebiyatının ustalarından Sezar De Paves ise isyanı, ölümü ve intiharı yüceltir.” (Erzen, 2007 : 94)

Ölüm gerçeğine Doğu edebiyatı da ilgisiz kalmaz. Ölüm teması, farklı dönemlerde farklı adlandırmalarla edebiyatta yerini bulur. Halk edebiyatında ağıt, Klasik Türk edebiyatında mersiye olarak isimlendirilen birer tür oluşur.

Necip Tosun da insanın en büyük gerçeği olan ölüm temasını öykülerinde işler. Necip Tosun ölümdaki hiçlik algısını, “Karanlıkta Bir Nokta” ile “Gece, Anne ve Çocuklar” öykülerinde iki zıt durumu kişiler kadrosuyla verir.

“Karanlıkta Bir Nokta” öyküsünde yaşlı bir kadının ölümü verilirken, “Gece, Anne ve Çocuklar” öyküsünde bir çocuğun ölümüne yer verilir. Yazarın yaşlı-genç kişilerin ölümlerine yer vermesi, ölümün karşısında herkesin eşit olduğunu gösterir. Yaşlı için ölüm beklenen bir durumken, çocuk için ölüm beklenilen ve istenilen bir durum değildir. Öykülerde, ölüm ve zaman ilişkisi ön plana çıkar. Ölüm, her iki öyküde de vazgeçilmeyen bir son olduğunu ispatlar. Ölüm zamanı kesen bir durumdur. İnsan için bu dünyadaki zaman, ölüm ile kesilir. Ancak bu iki öyküde ölüm, zamanın kronolojik akışında ilerler. İntihar izleğinde olduğu gibi bireyin kendi isteğiyle, zamanı aniden bölmesi şeklinde gerçekleşmez. “Karanlıkta Bir Nokta” öyküsünün kahramanı yaşlılıktan, “Gece, Anne ve Çocuklar” öyküsünün kahramanı ise hastalıktan ölür. Zaman, insanı ölüme hazırlayan yardımcıdır ve kahramanların ölümüne doğru ilerler. Dünyada olmanın kaçınılmaz sonu ölümdür.

“Karanlıkta Bir Nokta” öyküsünde ölüm şimdiye yönelebilirken “Gece, Çocuk ve Anneler” öyküsünde ölen bir çocuk olduğu için zaman geleceğe atfedilir. Ancak ne olursa olsun ölümün zamanı ve yeri belirsizdir. Ölüme şimdi, gelecek gibi kronolojik sırayla değil “ölüme-doğru-olma” (Ricoeur, 2013:113) zaman algısı şeklinde bakılabilir. O zaman mutlak hiçlik algısı anlamlandırılabilir.

Bütün bireylerde ölüm korkusu iç dünyasında sarsıntıya yol açan bir gerçekliktir. Bilinçaltında bireyi sürekli rahatsız eden bir olay olarak yer edinir. Ancak “Karanlıkta Bir Nokta” öyküsünün kahramanı ölümden korkmamaktadır. Heidegger’in varoluşsal felsefesindeki ölüme bakışını bu öykünün kahramanında görmek mümkündür. (Maggee, 1979 : 112) Kahramanın ölümü dünyada hiçbir zaman bir olgu olarak kalmayacaktır.

Kahraman ölmüş olduğunu hiçbir zaman bilmeyecektir. Böylece yaşlılığın getirdiği bedensel ve psikolojik yorgunlukla yaşlı kadın, dünyadan elini eteğini çekmiş bir şekilde ölümü beklemektedir. Bundaki en büyük etken yaşlı kadının iç dünyasıyla dış dünya arasındaki bağları koparmasıdır. Dolayısıyla ölüm korkusunun getirdiği savunma mekânizmalarını da geliştirmez. Ölüm, hayatın perdesi ardında sürekli olarak davranış ve duygularına hâkimiyeti altına alır:

“Gazete okumuyor, televizyon seyretmiyor, telefonla konuşmayı sevmiyordu. Çünkü hayatta artık hiçbir şeyi merak etmiyor, hiçbir şeye hayret etmiyor, üzülüyor, sevinmiyordu.” (Tosun, 2016: 86)

Ölümün yaşlı kadın için bir kurtuluş, yeni bir hayata başlangıç olmasında tek neden yaşlılık değildir. Yaşlı kadının yaşama tutunacak diğer nedenleri de ortadan kalkar ve ümitsizlik, yalnızlık gibi duygular kadının etrafını sarar. Eşinin ölümü ve çocuklarının davranışlarındaki samimiyetsizlik üzerine kabuğuna çekilerek iyice yalnız kalır. “İyi yaşamayı öğrenmek iyi ölmeyi öğrenmektir.” (Yalom, 2013: 52) Öykünün kahramanı yaşamdaki benliğini bulamadığından yaşamdaki değişimi yakalayamaz. Dünyada seçme hakkı kalmadığından kesin kurtuluşu ölümden görür. Ölüm fikri kahramanı hareketsiz bir figür haline getirir: “Bu yüzden çocuklarının nezaket teklifleriyle avunmuyordu. Aldırmıyordu hiçbir şeye, huzurun kollarında uyuyacağı günü bekliyordu.” (Tosun, 2016: 86)

Beklenen ve yaşlılığa bağlı olarak gerçekleşen ölüm kendiliğinden olan ve kronolojik zamana uygun olan ölümdür. Yaşlı kadının beklediği ölüm ise karanlık, karlı bir gecede istenilen bir ‘son’ olarak gerçekleşir:

“Kapanmış gözlerine, solgun yüzüne, saçlarına kar yağıyordu. Simsiyah kar bir yorgan gibi üstünü örtmüş, onu uykunun kollarına almıştı. Bir süre sadece rüzgarın uğultusunu dinledi sonra o da kesildi. Son hissettiği, karanlığın ruhuna değdiğiydi. Artık ne bir kıpırtı ne bir nefes vardı. Yüzüne küçücük bir gülümseme yerleşmişti, bir bebek yüzünün masumiyeti, huzuru.” (Tosun, 2016: 90)

“Gece, Anne ve Çocuklar” öyküsünde, kendi ölümü üzerinde değil bir başkasının ölümü üzerine yaşanan, hissedilen duygulara yer verilir. Evladının ölümü üzerine sarsılan bir ailenin özellikle de annenin dramı vardır. Aile; hasta, savunmasız bir çocuğu ölüme karşı koruyamadıkları için çaresizdir. Aile çaresizlikle birlikte “ayrılık anksiyetesi”ni (Yalom, 2013: 166) yaşar ve “mutlak hiçlik”le (Bauman, 2012: 11) yüzleşir. Ayrılık anksiyetesinin sebebi fiziksel olarak bedenin yok olmasıyla birlikte olamamanın verdiği endişedir. Ölüm endişesi sevginin bir tezahürüdür:

“Yine bana bakacaktı odasına girdiğimde, ‘Anne ne olursun beni kaldır’ diyen gözleriyle. Ama yüzüstü yatıyordu yatağında. Birden fırlıyorum. Tersyüz olmuş bedenini düzeltiyorum, ağzına dolmuş köpükleri, artıkları siliyorum, sararmış dudaklarını. Uzaklara bakıyor, derinlere, çok uzaklara, nefes almak istiyor koynuma atılmak. Ellerini uzatmak istiyor, bir yerime tutunmak, yerden kalkmak istiyor. Ama kımıldayamıyor yere uzanmış, küçüçük elleri yana düşmüş, kımıltısız yatıyor.” (Tosun, 2017a: 85)

### **3.3.2. Bunaltı**

Postmodern çağ, içindeki karşıtlıklar ve farklılıklar itibarıyla hem toplumsal düzende hem bireyin iç dünyasında düşünsel karmaşa haline gelir. Postmodernite anlayışıyla eski düzen gider, yerine yeni bir düzen gelir. Siyasal, toplumsal, sınıflarla ilgili değişikliklerin yaşanması zihinsel karışıklıkları da beraberinde getirir.

Özellikle Cumhuriyet Dönemi Türkiye’inde yaşanan darbeler ülkemizdeki postmodern çağın karışıklıklarına zemin hazırlar.

‘80 darbesiyle yaşananları Berna Moran’ın kalemiyle anlatmak gerekirse ülkenin yaşadığı kaosu da vehameti gözler önüne serilir: “1980’deki müdahalenin amacı topluma yeni değerler içeren bir dünya görüşü aşılayarak sol ideolojiyi temelden çökertmekti. Bu hedefe varmak için üniversiteler ve basın denetim altına alındı, ilerici aydınlar susturuldu, toplum depolitize edildi.” (Moran, 2015: 49)

Ülkenin böyle bir durumda olması Moran'ın da söylediği gibi yaşamdan beklentileri çok farklı olan yeni tip bir insan modelini çıkardı. Yeni insan modelinin hayata karşı perspektifi değişti. Bu insan tipi ideolojik ve siyasi yönelimlere sırt çevirmeye başladı.

80-90 dönemi yazarlarından olan Necip Tosun da 12 Eylül olaylarının gerilimli anlarına şahit olan yazarlardandır. Bulunduğu dönemin olaylarına duyarsız kalmayan Necip Tosun eserlerinde bunaltılı kahramanlara yer verir. Özellikle eserlerinde mekân olarak şehri seçmesi, 12 Eylül olaylarının ve postmodern kültürün yaşandığı yoğun yerler olmasındandır. Böylece “herkese karşı duyulan sorumluluk” (Sartre, 2017: 79) olan bunaltıyı hisseden insanı karşımıza çıkarır.

Necip Tosun'un bunaltılı kahramanları postmodern yaşamın taşıdığı zıtlıklardan ötürü çatışma yaşarlar. Çünkü postmodern özne anlayışı modern dönemin siyah-beyaz çizgilerle netleştirdiği ve yüceleştirdiği bireyleri değil, belirsiz bireylerin iç dünyalarını yansıtır. Dışsal eğilimden içsel eğilime akış gerçekleşir. Akışın içe doğru gerçekleşmesi bunaltılarının ortaya çıktıkları zamanlardır.

“Boşluğun Sesi (Tosun, 2017c: 37)”, “Teneffüs (Tosun, 2017c: 91)”, “Hikâyenin Çağrısı (Tosun, 2016: 57),” Sözcükler “(Tosun, 2016: 7)”, “Hiç (Tosun, 2017a: 77)”, “Resimler (Tosun, 2017a: 89)” öykülerinde yazarın bunaltı izleğini belirgin şekilde ortaya çıkardığını görürüz. “Boşluğun Sesi”, “Teneffüs”, “Hikâyenin Çağrısı” öykülerinin kahramanları bunaltılarını aşabilirken; “Sözcükler”, “Hiç”, “Resimler” öykülerinin kahramanları bunaltılarını aşamazlar.

Bu öykülerdeki kahramanların bunaltılarının oluşma nedenleri farklıdır. Her birey biricik olduğundan “her bireyi ayırt eden ve varoluşuna anlam veren bu eşsizlik ve teklik” (Frankl, 2018: 95) durumudur. Çünkü kimse kimsenin hayatını yaşayamaz. Her insan kendi varoluşunun sorumluluğunu kendisi yüklenir.

“Boşluğun Sesi” öyküsünde yazma eyleminin kahramanı amaçsal bir yalnızlığa götürmesi ; “Teneffüs” öyküsünde kahramanın hayat boyu kendi hikâyesini, kendi hayatını arayan ama hiç tanımadığı insanların hayat hikâyesini yazması; “Sözcükler” öyküsündeki kahramanın



arzularını, isteklerini ön plana çıkarmamış, davası uğruna birlikte yürüdüğü kişilerin sözlerini olduğu gibi kabul etmiş, tercihsel bir yalnızlık yaşaması; “Hikâyenin Çağrısı” öyküsündeki kahramanın yıllarca kendini kitap okumaya vermiş olmanın getirdiği bıkkınlık; “Hiç” öyküsünde kahramanın hayatı tek başına çekmesi; “Resimler” öyküsünde eski dostluk ilişkilerinin, yaşanılanların kalmamış olması öykülerdeki bunaltı sebepleridir.

Kahramanların varoluşsal boşluk içinde olmaları bunaltılarının en temel nedenidir. Öykü kahramanları, herkesin öteki olduğu ama kendi olamadığı kişilerdir. Onlar ‘ben’ sözcüğünün içini o kadar boşaltırlar ki bu şahıs zamirinin içeriği kaybolur. “Ben düşünüyorum, ben tercih ederim, ben hareket ederim” (Pappenheim, 2002: 22) gibi cümleler kuramadıklarından kendileri de olamazlar. “Boş zamanımızı, fabrikada, mağazada ya da dairedeki işlerimizi yaparken bastırmak zorunda kaldığımız kişisel özelliklerimizi dile getirip, geliştirmek için kullanıyor muyuz? Yoksa kişisel değerleri geliştirme ve kendi bütünlüğünü sağlama görevinin gerektirdiği mücadelelerden kaçmayı mı tercih ediyoruz?” (Pappenheim, 2002: 31) Belki de postmodern yaşam insanının maskelerle iş yerinde, sokakta dolaşması yani kendimiz olarak gezmediğimiz yerlerin dışında; bastırdığımız benliği taşımamız, kendimiz olamamanın önemli sebeplerindendir.

Necip Tosun’un bunaltıyı aşamayan kahramanları şunu fark etmezler: “içinde yaşadığımız dünyayı biz seçmiyoruz. Lâkin bu dünyanın bizim için güzel, sevimli ve yaşamaya değerli veyahut çirkin, karanlık ve ızdırapların kaynağı oluşu bize bağlı bir keyfiyettir.” (Topçu, 2015 : 37)

“Boşluğun Sesi”, “Teneffüs”, “Hikâyenin Çağrısı” öykülerindeki kahramanlar “dış odaklı kişilik” (Yalom, 2013: 252) yapılarından “iç odaklı kişilik” (Yalom, 2013: 252) yapılarına geçmeyi başarmış kişilerdir. İç odaklı bireyler hayatta bağımsız, kendisiyle yüzleşmekten korkmayan, karar alma mekânizmasına sahip kişilerdir. “Sözcükler”, “Hiç”, “Resimler” öykülerindeki kahramanlar dış odaklı kişilerdir.

Hayat bize Tanrı tarafından bahşedilir ve yaşamımıza ait hiçbir şeyi önceden biz tasarlamayız. “İnsan, apansızın, nasılını, nedenini bilmeksizin, önceden haber almaksızın,

önceden tasarlamadığı, kestirilemeyen bir ortamda, yani bu şimdiki ortamda, sıkı sıkıya belirlenmiş birtakım koşullar toplamında varlığını sürdürmek durumunda olduğunu keşfederek şaşar.” (Gasset, 2014: 54) Varoluşunu sürdürmenin yolu varoluşsal bunaltıyı aşmaktan geçer. Bu yüzden bunaltıyı aşmanın ilk basamağı bunaltı durumunu fark edıştır.

Öykülerin kahramanlarına baktığımızda içinde buldukları bunaltıyı hepsi fark etmişlerdir ancak kimisi erken fark edip eyleme geçerken kimisi geç fark edip bunaltısını aşmamıştır. Bunaltıyı aşamamalarının nedeni de “ilk seçiş hâlinin” (Sartre, 2017: 79) devam etmesidir.

“Boşluğun Sesi” öyküsünün kahramanı, bunaltısının farkına vardıldıktan sonra bunu aşmanın seçeneklerini dener. Yazma eylemine devam ederek bunaltısını aşabileceğine, kendini gerçekleştirebileceğine inanır:

“Anladım, yazarlık benim kaderimdi, kaçamazdım. Ben ancak yazarak yaşayabilirdim. Yazarlık bir adanmışlık, bir kurban oluştu, bunu anladım. Başka kim sizden bir şey istemediği hâlde bütün bir hayatı pahasına gecelerini, gündüzlerini üç beş sayfaya verebilirdi ki?” (Tosun, 2017c: 48)

“Teneffüs” öyküsünün kahramanı hakkında yazılan kötü hikâye ile ruhunun çalındığını hissettiğinden kaderini değiştirmek için uğraşır. Kötü hikâyenin doğru olmadığını anlatmak için kendisi iyi hikâyesini yazarak bunaltısına son verir:

“Bu yüzden kendimi anlatmak, gerçek hikâyeyi ortaya çıkarmak, kendi hikâyemi, masalımı anlatmak için bu satırları yazıyorum. Beni asla o hikâye zindanına hapsedemeyecekler çünkü kendi hikâyemi kendim anlatacağım. O zaman kendimi tanıyacak, kendimi bulacak, o öyküde yerimi alacağım.” (Tosun, 2017c: 93)

“Hikâyenin Çağrısı” öyküsünde yıllardır içinde bastırıldığı ‘ben’in farkına varan kahraman, zincirlerini kırarak bunaltı anındaki kendini gerçekleştirme yoluna girer. Kahramanın bundan sonra ‘benim diyebileceği’ bir mazisinin olması için kendi hikâyesinin kahramanı olma arzusunu taşıdığı görülür:

“O zaman kendine bu kadar uzak, bir başkasını yaşamışsa bu vakte kadar tüm insanları yanıltmış olmuyor muydu? Artık kendi hikâyesini dinlemeye başlamanın tam zamanıydı.” (Tosun, 2016: 62)

“Boşluğun Sesi”, “Teneffüs”, “Hikâyenin Çağrısı” öykülerinde bunaltıyı aşmalarındaki en büyük etken farkına vardıldıktan sonra eyleme geçmeleri olur. Hayattaki tek gerçekliğin kendisi olduğunu fark eden kahramanlar, içsel bir gerilim yaşarlar. Yaşanılan gerilim kahramanlarımızın kendisi ve yaşadığı dünya ile hesaplaşmasını sağlar. ‘Ben kimim?’, ‘Bendeki bunaltıyı nasıl aşabilirim?’ sorusunun anlamını doldurmak için varoluşsal benliğini seçerler. Bireyin varoluşunun fikre, iradeye sahip olmasıyla, diğer varlıklar gibi sadece yaşayıp bitmesinden ibaret olması arasında fark vardır. Varoluşunu tamamlayıp tamamlayamaması yaşamını nasıl doldurduğuna bağlıdır. Somut gerçekliklere bakmak, soyut dünyalarda yitip gitmemek bireyin var olma çabasını daha rahat ortaya koymasını sağlar. İnsan daha önceden belirlenmiş bir varlık değildir. Nihai anlamda sonradan kendisinin ne olacağına, kaderini nasıl çizeceğine kendi iradesiyle karar verir. Kahramanlarımız da kendini nasıl gerçekleştirmek istediklerine varoluşsal kademeleri aşarak karar verirler. Başkası tarafından hayat rotası çizilen bireyler hiçbir zaman kendisi olamazlar. Victor Frankl’ın bu tür insanlar için söylediği gibi bireyin zincirlerini kıran şey kendini aşkınlıktır. (Frankl, 2018: 143) Kendi kendini aşmak tıpkı “Teneffüs” öyküsünde olduğu gibi bireyin kendisini ezen düzene, baskı altında tutan topluma, zorbalığa başkaldırması veya mücadele etmesiyle de gerçekleşebilir. Bireyin bunaltısını aşarken de kendisini nasıl ortaya koyacağı önemlidir.

### **3.4. VARLIĞIN GİTMEKLE KALMAK ARASINDAKİ SEÇİŞİ VE DURUŞU**

#### **3.4.1. İntihar**

Necip Tosun’unun öykülerindeki kahramanlar postmodern çağdaki insanın çalkantılarını resmeder. Bunaltılarının zirve yaptığı nokta ya bir dönemeçtir ya da zirveden düşüştür.

Bunaltılarından dönüp hayatında değişimsel bir varoluş yaşayanlar da vardır, hayatında tek çareyi intihar olarak görenler de.

Necip Tosun'un ilk öykülerinin panoramasına baktığımızda ölüm/intihar izleğine sıklıkla yer verdiği görülür. Farklı karakterlerin hayatlarında yaşadıkları bunaltıyla, farklı nedenlerin zemin hazırladığı intiharlar bireylerin ruh dünyalarıyla detaylı olarak verilir. Yazarın, ilk öykülerini, '80 dönemi Türkiye'sinde kaleme almasının etkilerini de taşımaktadır. Necip Tosun neden ölüme, özellikle de intihara sıkça yer verdi dediğimizde, bizlere bunun nedenini şöyle açıklar:

“İlk öykülerde yaşadığımız çağın, dönemin savrulmalarını anlattım. Özellikle kendi kuşağımın, seksen kuşağımın. Bunlar belki de kaçınılmazdı. 12 Eylül yaşandı. Ben bizzat çevremde intiharlara, cinnetlere, ömür boyu hapselere şahit oldum. Ve bu dönemin bünyesinde müthiş birikimler, tecrübeler vardı. Bunlardan hepimizin alacağı dersler olduğunu düşünüyordum. Savrulan insanlar boş yere yitip gitmesin diye, onların bıraktıklarını anlamaya çalıştım. Bu benim kendi kuşağıma bir borcumdu ve açık bir yüzleşme ve hesaplaşmaydı.” (Tosun, 2018: 67)

Necip Tosun'un kişilerinde intiharın kıyasından dönen kahramanlar yoktur. Ölümsüz gibi hareket eden insan, günün birinde her gün baktığı ayna acı vermeye başladığında, ölümlülüğü kabul ederek, kaderindeki ölüm vaktinin gelişini beklemeden ölümlü olmaya yani intihara gider. Tosun'un kahramanları, intihar ederek daha önce deneyimi mümkün olmayan bir eyleme teşebbüs ederler. “Ölümü yaşamak, toparlanıp gittiğini hissedecek zaman olmadan birdenbire onunla burun buruna gelmek yerine, onun gelişini görüp” (Leve, 2018: 45) kabullenirler.

Her birey varoluşsal sorumluluğu açısından yeryüzünde biriciktir. Yaşadığı hayat ve tecrübeler de şahsa münhasır kalır. Bu yüzden her bireyin ölümü farklıdır, bireyseldir. “Her ölüm özel bir deneyimdir, her ölüm yalnızdır. Böyle bir ölümün sömürgesi hâline geldiği anda yaşam da böyledir: bireysel, içine kapalı, ayrı, paylaşılmayan, yalnız.” (Bauman, 2012: 176) Necip Tosun'un intihar izleğine yer verdiği “Hüzzam”, “Trenler ve Odalar”, “İnci”, “Gün Devrildi Cadde-i Kebir'de”, “Uçurumlar”, “Kamera” öykülerinin kahramanlarının her

birinin hayat hikâyesi farklı olduğundan intihar nedeni ve intiharın gerçekleşme şekli birbirinden farklıdır.

Varoluşsal olarak kendini gerçekleştiren, zengin bir entelektüel yaşama sahip olan insan yaşadıkları karşısında acı çekse de benliğinin zedelenmesi daha az olur. Çünkü kendisini tamamlayan birey, temel ihtiyaçlarının yanında üst düzey ihtiyaçlarının da doyumuna ulaşmıştır. Ne yaşarsa yaşasın benliği daha az zarar görecektir. Böyle birinin intihara eğilimi de daha az olacaktır. Necip Tosun'un intihar girişiminde bulunan kahramanları, varoluşsal benlik açısından sıkıntılı bireylerdir. Toplumun her kesiminde rastlanabilecek olan bu bireylerden bazılarında, varoluşsal boşluk saplantılı kişiliklere dönüşür. Bu saplantılı kişiler, takıntılarından dolayı kaçış yolu olarak intihara yönelir.

İntihar etmeden önce bir bireyin ruh hâli var olmakla olmamak arasında arafta kalır. “Yaşamın sürmesi ve ölüm için çabalama birbirinden ayrılmaz bir biçimde bağıntılıdır.” (Bauman, 2012: 35) Çelişkilerin zıtlığı olarak karşımıza çıkan bu durum kişilerin dünya dediğimiz âlemde kalmasıyla gitmesi arasında yaşadığı gel gitlerdir.

Yaşanılan gel gitin sebeplerinden biri de varoluşsal boşluğu yaşanabilecek bir anlamla dolduramamaktır. Yaşamaya değer bir anlam bulduğu zaman birey, intihar fikrinin üstesinden gelebilir. Bireylerin anlamsızlık duygusunu yaşamalarının nedeni “yaşamalarını sağlayacak çok şeyin bulunmasına karşın, uğruna yaşayacakları bir şeyin olmadığı” (Frankl, 2018: 152) Günümüz insanı kapitalist düzenin araçlarına sahiptir ancak belirli amaçlar doğrultusunda olup olmadığı düşündürür.

İntihardan kurtulmanın bir yolu yaşamı anlamla doldurmaksa diğer bir yolu da kendine bir sırdaş bulmak olabilir. Birey “biri ile konuşsun, birine açılsın, kesinlikle kendisinde öyle bir rahatlama, öyle bir yatışma olur ki intihar kapalılığın sonucu olmaktan çıkar. Bir sırdaş, bir teki bile, mutlak kapalılığı bir ton azaltmak için yeterlidir.” (Kierkegaard, 2017: 77)

Necip Tosun'un kahramanları hem yaşamlarının anlamını dolduramadığından hem de bir sırdaş bulamadıklarından hiç tereddütsüz intihar ederler. Heidegger'in söylediği gibi varoluşsal olarak birey ölümle yüz yüze geldiğinde varoluşsal bir anlam arar. (Maggee, 1979)

: 113) Ancak Tosun'un kahramanları intihar etmeden önce arafta kalmazlar ve varoluşsal bir anlam yakalayamazlar. Çünkü Tosun'un intihar edecek kahramanları büyük bir bunalımın son noktasındadır. Zirveden düşüşü yaşadıkları için de intihar ederler.

İntiharın gerçekleşme etkeni olan arzuyu kuvvetli hissederler. İntihar arzusu, bir patlaktan kendisine yol açarak çıkma olanağı bulur. Arzunun tetikleyicisi konumuna yükselen durumlar söz konusudur. “Karşısına çıkarılan engellerden, uyandırdığı öfkeden, sokulmak istendiği gülünç durumdan destek alır.” (Girard, 2013: 91) Arzunun sonunda eyleme geçerek bir tercihte bulunurlar. Yalnızlık, hayal kırıklığı, pişmanlık, umutsuzluk, bunaltı Necip Tosun'un kahramanlarının intihara itekleyici arzuyu destekler.

“Hüzzam” öyküsünde hayatı bulunduğu pencereden dayanılmaz olarak bakan bir hüzzam bestecisidir. Gençlik yıllarında gösterişli, parıltılı bir dünyanın kucagında, kalabalıklar içinde bir yaşam süren kahramanımız, yaşlandığında zaman acımasız davranır. Çevresinde zamanla kimse kalmaz. Acı veren bir yalnızlık içerisinde kalır. Bir bireyin kişisel varoluşu kendisinden önceki ve kendisinden sonraki insanların varoluşuyla “iki taraftan da çevrelenmiş durumda. Çevrelenmiş ama zincirlenmiş, tutturulmuş, bağlanmış değil”dir (Bauman, 2012: 31) Nitekim bu ayrıma varamayan Hüzzam bestecisi, varoluşunu diğer insanlara bağlayarak varoluşsal benliğini gerçekleştirmez. Yalnızlığa itilmiş ruh dünyasına girer. Öykünün sonunda bağlandığı eşyalar bile anlamını yitirir. Bir filmin son sahnesi gibi eşyalar tek tek düşüp kırılır. Ama kırılıp dökülen aslında eşyalar değil ikinci düzey örnek okur seviyesinden bakıldığında kahramanın hayattan bağının tamamen koşturmasıdır. Yani Sartre'nin bahsettiği eşyalar üzerindeki varoluşçu gerçeklik ortaya çıkar. “Eşyadaki gerçek varoluş, alelade hâllerde kendini bizden gizler.” (Sartre, 2009 : 34) Kahraman için öyle bir an gelir ki intihar edeceği zamanda eşyanın üzerindeki örtü kalkar. Yazar varoluşsal gerçekliği, eşya ile intiharı kaynaştırarak verir. Kahramanın intihar ettiği an, okura belirsiz verilir:

“Şimdi çok yorgunum. Dışarıda yağmur. Balkona çıkıyorum. Karşı apartmanın balkonuna gerilmiş çamaşır ipine yağmur yağıyor. Birden odadan gelen bir gürültüyle ürperiyorum. Önce yere düşen aynanın sesini duyuyorum, arkasından duvar saatinin.

Bir bir eşyalar dökülüyor yere. Kırılmış aynada parçalanmış suretim. İçim boşalıyor sanki.

O an her şeyin bittiğini anlıyorum.

Ellerimi balkon demirine doğru uzatıyor, gözlerimi kapıyorum.” (Tosun, 2017a: 21)

“Trenler ve Odalar” öyküsünde, bir genç kızın hayallerini süsleyen ışıltılı şehir sevdası, büyük bir hayal kırıklığına dönüşür. Yaşadığı hayal kırıklığı keyfinin kaçmasına, enerji düşüklüğüne kısacası ruhun çekilmesine neden olur. Ruh çekilmesi genç kızda benlik algısını da yıkıma uğrattığı için bireyin özgüveni, girişkenliği azalır. Kişilik gelişimi açısından özgün ve özgür bir birey olamaz. Yaşadığı hayal kırıklığı genç kızda kişilik parçalanmasına sebep olduğu gibi “kişilik unsurları kendi kendilerine bağımsız hareket etmeye başlayarak bilincin kontrolünün dışına çıkarlar.” (Jung, 2015: 52) Büyük bir heyecanla şehre gelen genç kız, şehrin sıkıştırılmışlığında kaybolur. Kaldığı evde de baskı altında kalınca ne şehrin cazibesi kalır ne de hayal ettikleri. Genç kızda büyük bir yıkıntı oluşur. “Yıkıntı aşığıya” (Leve, 2018: 10) doğru bireyi çekerek hayata karşı bakışını olumsuz yönde değiştirir. Bu genç kızda umudun yitirilmesi intiharla sonuçlanır. Yaşadığı yerden kopup gelmesi zamanı şehre taşınması demekse; intihar etmesi de bu dünya için zamanı tamamen ortadan kaldırmasıdır:

“Renk renk ışıklar uçuşuyor etrafımda, dalıp gidiyorum. Birden mumlar devriliyor içimde, odam tutuşuyor. Yanıyor her şey, alevler, alevler... Dönüp odama bakmalıyım ama yapamıyorum. O an bir ışığa yakalanıyor, olduğum yerde kalakalıyorum. Işık giderek üstüme geliyor, büyüyor, büyüyor, beni içine alıyor. Bir fren sesiyle savruluyorum. Başım asfalta çarpıyor. Çevremde çığlıklar duyuyorum, durmaksızın trenler geçiyor, renk renk ışıklar. Gözlerimi açmaya çalışıyorum ama gücüm yetmiyor. İnce bir sızı bütün vücudumu kaplıyor. Hissediyorum, yüzümde lekeler, cam kırıkları, ılık bir sıvı. Biri omuzumdan tutup kaldırmaya çalışıyor, sorular, sorular. Uzak maviliklerden düştüm diyorum, suya eğildim, solgun bir suret oldum. Yosun kokularına karışıp kayboldum.” (Tosun, 2017a: 28)

“İnci” öyküsünde yer alan kahramanımız samimi gördüğü, inandığı arkadaşlarının etrafından çekilişle yalnız kalır. Metaforik olarak elinde tuttuğu inci, yalnızlığında tek

sığınaktır. Elindeki son umudu yani inciye kaybetmekten korkar. Öykünün kahramanı için “ne anlaşılabilen ne de yeri belirlenebilen bir korkuyla yüzleşilemez ve daha da korkunç hâle gelir: kaçınılmaz bir biçimde daha ileri anksiyeteyi ortaya çıkaran çaresizlik duygusunu meydana getirir.” (Yalom, 2013: 74) Çaresizliğine çareyi kaçışta bulur. Ancak bu kaçış sonsuz bir kaçış olan intihardır:

“Bir süre sonra kayalıktan sahile indi. Dalgalar ayaklarına vuruyordu. Kıyı ise, ölü deniz analarıyla doluydu. Uzun uzun denizi, dalgaları, ufku seyretti. Balıkçı hâlâ kıyıya ulaşamamıştı. Dalgalar büyümüş, fırtına hızlanmıştı. Yürümeye başladı. Birden gök gürültüleri arasında müthiş bir yağmur başladı. Yağmur damlaları burnundan dudaklarına, oradan da çenesine doğru süzülüyor, o ise bu akışa müdahale etmiyor, yürüyor, yürüyordu. Cebindeki inciye hissedebiliyordu. Sırılsıklam olmuştu, adım atmakta zorlanıyordu. Ayakları altındaki ince kum gitgide kayıyor, ayakta duramıyordu. O ise gökyüzüne bakmayı deniyor, ama beceremiyor, deniz ve gökyüzü birleşiyor, onu koynuna alıyor, sarıyor, sarıyordu.” (Tosun, 2017a: 46)

“Gün Devrildi Cadde-i Kebir’de” öyküsünün kahramanı setlerden setlere koşan, geçmişi çok parlak bir sinema artistidir. “İşkolik bireyler zamanı sanki yakındaki bir ölümün etkisi altındaymış gibi görürler ve mümkün olduğunca çok fazla şeyi tamamlamak için koşturur dururlar.” (Yalom, 2013: 200-201) Kahraman o parlak ve koşturmalı günlerde, günü kurtararak gelecekteki durumunu belirler. Yıllar geçip yaşlandığında, bir zamanlar çevresinde dolup dolup taşan insan kalabalıkları kalmaz. Kahraman, dışarda akıp giden kalabalıklar arasında “yalnızlık çekmekte, kentin katı, sert ve acımasız hayat şartları altında ezilmektedir.” (Gündüz, 2003: 148) Geleceğe dair anlam arayışını yüklenmeyen eski artist bugüne geldiğinde kendine şu soruyu sorar: ‘Ben kimim?’, ‘Ben bu dünyada ne yapıyorum?’. Bu soruların cevaplarını dolduramaz. Yüzleştiği şey aslında şimdiki kimliği olur. Kahraman bir “boşluk duygusuyla” (Leve, 2018: 41) karşı karşıyadır. Bu yüzden kendisini kocaman bir hiç hissedir. Ölüm anksiyetesi hiçlikle birlikte belirginlik kazanır. “Yaşamın yalnızlığı ölümün yalnızlığıyla sonuçlanır. Çünkü yaşam, kendisine ‘hakla’ verilen tek duyguyu yitirmiştir, aynı biçimde ölüm de anlamını yitirmiştir.” (Bauman, 2012: 67-68) Kahraman hem bulunduğu yaşam şartlarından hem de yalnızlığından bir kurtuluş yolu olarak intiharı



seçer. Tosun'un bazı öykülerinde intihar, gitmekle kalmak arasında bir geçiş gösterirken bu öyküsünde daha belirgin daha sert bir geçişle okura verilir. Öykünün sonunda kahraman geçmişle bugünkü hâlini kıyas edip intihar eder:

“Gıcırtılı kapısını açıyor, banyoya giriyorum. Yere düşmüş havlu, buğulanmış ayna, diş fırçası, tıraş takımını. Derin bir iç geçiriyorum. Jileti çıkarıyorum. Sonra bileklerimde gezdiriyorum, damarlarımda. Aynaya bakıyorum: Resepsiyondan birikmiş borçlarımı soruyorlar, set ışıkları gözlerimi alıyor. Lavaboya elimi koyuyorum. Bileğime yaklaştırıyor, derin bir çizgi çekiyorum yanlıklarımın üstüne. Gerilmiş ip kopuyor, sarsılıyorum. Ama dişimi sıkıyor, kendimi tutuyorum. Ellerime bakıyorum. Bileklerimden akan ılık sıvı, avuçlarımdan geçip damla damla bembeyaz lavaboya akıyor.” (Tosun, 2017a: 55)

“Uçurumlar” öyküsünde, kahramanın intihar sebebi sorumluluğunu yerine getirememesinden kaynaklı pişmanlıktır. Ailesini bırakıp giden bir adamın yaptığı hata ile yüzleşmesi ağır olur. Kız kardeşinin intihar ederek hayatını sonlandırması kahramanda derin yarayı açar. İntihar eden genç kızın iç dünyası ne kadar sıkıntılıysa geride kalan kahramanımız için de bir o kadar zordur. Çünkü hem sevdiğimiz hem de genç yaştaki birinin ölümüne inanmak istemeyiz. Ortega Gasset'in bütün acı duyan bireylerin durumu için söylediği gibi kahramanın taşıdığı beden, özgürlüğünün, acılarının hapsedildiği bir beden haline gelir. (Gasset, 2014: 80) Bedeninden kurtularak pişmanlığının verdiği acıdan kurtulur. Kahramanın sonu kız kardeşinin akıbetiyle aynı olur:

“Philips radyoyu görüyorsunuz. Her tarafı örümcek bağlamış. Elinizle tozlarını siliyorsunuz. Düğmelerine dokunuyorsunuz. Hiçbir büyüsü kalmamış. Birden tozlar içindeki ipi görüyor, derin bir nefes alıyorsunuz. Uçurumlar bitiyor. Kız kardeşinize doğru yürümeye başlıyorsunuz.” (Tosun, 2017a: 70)

“Kamera” öyküsünde intiharın sebebi büyük bir hayal kırıklığı, umudun yitirilişidir. Film yıldızı olabileceğini zanneden öykü kahramanı, olaylar istediği gibi gitmeyince büyük bir hayal kırıklığı yaşar. Film yıldızı olmayı yaşamının tek gayesi olarak gören ve buna göre hareket eden kahramanı hedefine ulaşamaz ve yaşadıklarını içine sindiremez. “Doğum

yaşamın yokluğu için neyse ölüm de yaşam için odur” (Leve, 2018: 46) anlayışıyla aynı doğrultuda eyleme geçerek intihar eder. Tosun bu öyküsünde de intiharını örtük bir olay olarak, yumuşak bir geçişle sunar. İntiharın adımları vardır ancak bir film sahnesi çekiliyor gibi kahramanın ağzından verilir. Kahramanın sonuca ulaştırmaya çalıştığı filmin son sahnesi aslında kendi hayatını sonlandırışıdır:

“Kar, hızını iyice artırdı. Vücudumun hiçbir tarafını oynatamıyorum artık. Ama hayır, kendimi bırakmamalıyım, direnmeliyim. Yaşadıklarımın hakkını vermeliyim. Onları öylece orta yerde bırakmam. Sonuca ulaştırmalıyım filmi. Sonu, suda paramparça olan filmi. Yerden doğruluyorum. Bütün ekip burada. Son sahne çekilecek. Yavaş yavaş köprünün demir parmaklıklarına doğru yürüyorum. Yardım edin diye bağıryor Yönetmen. Set işçilerinin yardımıyla parmaklıklara çıkıyorum. Ama güçlüğüle duruyorum ayakta. Herkes, her şey hazır. Şakşakçının elindeki çekim tahtasını okuyorum: çekim 237, çevrim 1. Işıklı, kameraman hepsi hazır. Yönetmenin sesi: “Hazır mısınız?” Evet, her şeye, her şeye. Yönetmen “Kamera!” diyecek... Başım dönüyor, kulağım yönetmenin sesinde. Yere bakamıyorum. “Hazırım!” diye bağıryorum. Yönetmen settekilere “Tek ses istemiyorum!” diyor. Ortada çıt yok. Herkes yönetmene bakıyor. Yönetmen bağıryor: KAMERA!”

### 3.4.2. Kaçış

1980 sonrası toplumsal düzene karşı başkaldırı, yaşamdaki somut geçekliklerle birlikte terk etmek fikrinin alt zemini oluşturur. Bireylerin bilinçaltına ittikleri karmaşık duygular bilinçsiz olarak kendinden ve toplumdan kaçma eylemine dönüşür. Kaçmak eylemi “bilinçaltına atma, hapsetme veya kendinden kaçma eğilimleri, kendisi olmayan bir toplumun başkası olma yolunda” (Korkmaz, 2015:137) kendisini ifade etmesine neden olur. Kaçışı gerçekleştiren birey yeryüzündeki varlığında beden-ruh arasındaki uyumu yakalayamaz. “İnsan nedir?” (Scheler, 2015: 9) sorusunun cevabını bulamayan bu kişiler bireysel kimliğini yaşadığı toplumda oturtamaz.

Kaçış, bireyin hayatta kaldıramadığı gerçekler karşısında yaptığı tercihlerden biridir. Necip Tosun’un “Telefon”, “Otuzüçüncü Peron”, “Hayata Düşmek” öykülerinde inkâr etmek,

bulunduğu acı gerçeğe maruz kalmak ya da bulunduğu duruma karşı çözüm yolu üretmek yerine kahramanları kaçıışı yeğler. Mutluluğun kaynağı olan “ruh dinliğini” (Scheler, 2015: 11) bu şekilde yakalayacağını zannederler.

Bu öykülerde bireylerin kaçıışı yaşamaları ya çevreleriyle ya da kendileriyle ilgili çatışmadan kaynaklanır. Öykü kahramanlarında varoluşsal sorumluluklar yüklenmeye engel olan çatışma, “Bu durumla ben başa çıkamıyorum, siz çıkabilirsiniz.” (Perls & Baumgardner, Akt:Yalom, 2013:387) şeklinde savunma mekânizması yaratarak sorumluluktan kaçıışı meydana getirir.

“Hayata Düşmek” öyküsünde, temizlik işçisi baba, kızını kaybetmiş olmanın verdiği acıyla kendisine ve ailesine karşı varoluşsal sorumluluğunu yitirir ve bu yüzden her şeyden kaçır. Kaçıışı gerçekleştirme şekli ise kendisini Huzur Kahvehanesi denilen yerde oyun oynayarak avutmaktır. Acılı babanın bağıllık düzeyi azaldığından, mekândan kaçıışı tercih eder. Huzur Kahvehanesine gelen temizlik işçisi baba dâhil olmak üzere herkes buraya acıyı unutmak için gelmektedir. Kızını kaybeden baba hayatla bağlarını bu kahvehanede kopartarak kendisini mutlu zannettiği bir dünya kurar:

“Şimdi Huzur Kahvehane’sinde mutlu. Çünkü hayatın uzağında, bir başka âlemde. Zaten hayat onun için unutmak ve upuzun susmak demek, bulunduğu yerde kaybolmak, görünmez olmak, köksüz olmak demek. Şimdi ıssız, şimdi tüm sesler kesilmiş, hayatla bağları kopmuş. Yoksa hayata karıştığında, yenilgi, yalnızlık ve acı bıraktığı yerde durmuyor, her gün yenilenip çoğalıyor, zenginleşiyor onu kuşatıyor. Ama bu oyuna odaklaştığında her şeyi unutuyor, bir başka dünyada yitip gidiyor.” (Tosun, 2017c: 69-70)

“Otuzüçüncü Peron” öyküsünde yazar, yaşadığı hayattan, şehirden bıkan ve ailesine nereye gittiğini söylemeden başka bir şehre kaçır bireye yer verir. Kahramanın kaçıışı aslında şehirden bir kaçır değil, kendisinden bir kaçıştır. Çünkü kahraman kendisini hep dışarıdan seyredir. Ailesinden kopar, doğduğu büyüdüğü yerden gider ama gittiği yerde bir türlü benliğini bulamaz. Varoluşsal kimliğini yakalayamamasında duygularıyla birlikte “aklı” (Scheler, 2015: 17) kullanamaması yatar. Baba evine tekrar döner ve döndüğünde asıl özünün

burada saklı olduğunu fark eder. Ancak tek bir farkla; hayatın neresinde yer aldığını gördüğü bir canlı olarak:

“O vakitlerde bu şehirde her şey onu bunaltırdı. İnsanlar, mekânlar, ağaçlar. İnsanlar şehre sürülmüş çıkmaz lekeler gibi şurda burda dolaşırlardı. Ama yüzleri asla olmazdı. Bu şehirde güneş hep bulutların arasına girer, şehri kaplayan kara bulutlardan gün boyu yağmurlar yağar, asfaltsız sokak aralarında sular birikir, küçük seller bahçeleri basardı. Burada her görüntüde bir yanı eksilirdi. Şehrin, umutsuz bir hastalığa tutulmuş çaresiz bir hasta gibi, yağmurlu bir günde, inleye inleye öleceğini düşünürdü.” (Tosun, 2017b: 44)

“Telefon” öyküsünde hapse girmiş, sevdiği kadın tarafından terk edilmiş bir erkeğin, geçmişinden, sevdiği kadından ve en önemlisi de kendisinden kaçışını anlatır. Sevdiği kadın evlenince dış dünya anlamını yitirir. Hapisten çıkınca da doğup büyüdüğü kasabaya yerleşir, hayatını orada idame ettirmeye çalışır. Kahraman kendi yaşamını dışardan seyrederek. Gençliğini yitirdiği yılların da telafisi yoktur. Bu sebepten kendisiyle de yüzleşmemektedir:

“Yani hayat başlayacaktı birazdan. Ama o sadece izleyecek, hiçbir zaman içine giremediği o hayatı izleyecekti. Hayır, hiçbir şey hissetmeyecekti. Ne acı, ne sevinç. Sanki tüm duyguları alınmış, içi boşalmış gibi, uzak bir yerlerden getirilip, buraya bırakılmış gibi, dışarıdan hep dışarıdan... İlk gençliğinin geçtiği sokakları buradan görebiliyordu. Dolaşmaya asla cesaret edemediği o sokakları. Çünkü yitirilmiş bir hayatla yüzleşmekten çekinirdi, geçmiş bir ânın sızısı ona değebilirdi.” (Tosun, 2016: 30)

### **3.4.3. Başkaldırı**

Postmodernizm; modernizmdeki kuram, ideoloji, avangard, hümanizm, evrensellik gibi değer ve yargılara karşı baştan ayağa başkaldırıdır. Bireye ve topluma yönelik özgürlük kısıtlayıcı her şeyi reddeder. Postmodern anlatılara baktığımızda da metinlerin temelinde başkaldırımı görürüz. Postmodern metinlerde başkaldırı kullanılmasının nedeni insana atfettiği değerdir. Bireydeki bu değeri ortaya çıkaran “akla ve özerkliğe” (Scheler, 2015: 18)

sahip olmasıyla alakalıdır. Necip Tosun, ‘80 dönemi olaylarına şahit olan bir yazar olarak başkaldırıyı toplumdaki herkeste ve nasıl bir şekilde zuhur ettiğini öykülerindeki örneklerle okura sunar. Başkaldıran bireylerin “kitlelerin düşünsel aynışması” (Le Bon, 2014: 26) fikrine zıt bir eylem sergileyebileceğini, kitle içindeki her bireyin aynı düşünceyle hareket etmeyebileceğini de örnekleriyle gösterir.

“Küçük Berivan”, “Dağların Çağırısı”, “Sis Çanları”, “Genç Ölmek”, “Bahçeler ve Duvarlar” öykülerinde hayattaki sıkıntılarla sınanan kahramanların, tahammül güçlerinin azaldığı noktada sabırları tükenir. Varlıklarını ortaya koyabilmek ve umutlarını gerçekleştirebilmek için başkaldırı eylemini gerçekleştirirler. Öyküdeki kahramanlarda içsel ve dışsal kaynaklı nedenlerden dolayı yaşanan “direnc izlenimleri” (Scheler, 2015: 81) görülür. Direncin görülmesinin altında yatan varoluşçu düşünce gerçek varoluşun hürriyete muhtaç olması ve insana mahsus bir özellik olmasıdır. (Topçu, 2015 : 35)

“Küçük Berivan” öyküsünde küçük bir kızın hayata tutunmak için gösterdiği başkaldırıyı anlatır. Hayata tutunmaya çalışmasının nedeni ise küçük Berivan’ın baba yoksunluğundan dolayı (baba ölmüş mü, terk mi etmiş öyküde net değil) anne ve ablasıyla hayat mücadelesi vermek zorunda kalmasıdır. Dış dünyaya karşı bir sığınak olan babanın Berivan’ın hayatında olmaması küçük yaşta yaşama tutunmaya zorlar. Ailesiyle birlikte hayatta kalabilmelerinin yani özgürlüklerini gerçekleştirebilmelerinin şartı anne ve kızların birbirlerine bağlanmaları ve önlerine çıkan sıkıntılara birlikte göğüs germeleridir. Berivan yüreğinde taşıdığı hüzüne rağmen yüzünden gülümsemeyi eksik etmez:

“Ama kırık gülümsemesinin ardında esrarlı bir keder vardı, sanki cam kırıklarının üstünde yürüyor, belleğinin karanlık kuytularında geziniyordu. Görüyordum: O küçücük yüreği ile hayatın dışına düştüğünü kavramış, onu untabilmek, ruh çarpıntısını durdurabilmek için bir teselli arıyor, o anlık bana tutunuyor, düşmemeye çalışıyordu. İçindeki yangını dışarı sızdırmamak için de üstünü örtüyordu.” (Tosun, 2017c: 133)

“Dağların Çağırısı” öyküsündeki veznedar, büyükşehrin hayatından götürdüklerine izin vermemek için taşra kasabasına çekilir. Ancak bu çekiliş bir tür kaçış değildir.

Yıpranmışlığa, herkes gibi olmaya izin vermemek için gerçekleştirdiği bir başkaldırıdır. Ruhunu yücelterek bireyselleştirmeye çalışır. Modern dünyada doğayı egemenliği altına almaya çalışan insanın, birbirini köleleştirme davranışlarından uzaklaşır. İç sesini kaybetmek istemeyen veznedar, başkaldırıyla birlikte varoluşsal benliğini müzik aracılığıyla yakalar:

“Etrafımdaki gürültülerin, akan hayatın, içime sızıp şarkımı susturmasına izin veremezdim. Orada çok ses vardı, artık içimin sesini duyamıyordum. Buraya bu sesleri daha iyi duymak için geldim. Benim korkum içimdeki seslerin susması. Plak birden durduğunda, müziğin sesi kesildiğinde nerede olduğunun bir önemi yok. Oysa yalnızlık anında, müziğin ritminde insan kaderine değebiliyor...” (Tosun, 2017c: 10)

“Sis Çanları” öyküsünde başkaldırı, iki eski dostun yıllar sonra karşılaşmasıyla gerçekleşir. Doğup büyüdüğü kasabaya annesi, babası öldükten sonra bir daha uğramamış olan kahramanımız eski bir dostunu görmek için ziyarete gider. Ancak ziyaret ettiği dostu ne fiziken ne de ruhen aynı kalır. Eski arkadaşı, dış dünyaya kendisini kapatmış, kırgınlık ve kızgınlıklarıyla hayata ölü gibi devam eden bir adamdır artık. Hem bedensel hem de ruhsal olarak yıkıntı halindedir. Kahramanımız sevmediği, içine bataklık gibi çeken, yaygınlaşmış ve kalıplaşmış düşüncelerin baskı görevi gördüğü kasabadan kurtulmuş, kendi özünü bulmuş ama eski arkadaşı kasabanın olumsuz atmosferinde hayata yenik düşmüştür. Öyküdeki kişi kadrosunun tercihlerinden de görüldüğü gibi baskıyı oluşturan durumlara, eylemlere karşı bireyin iki seçeneği vardır: Ya kabul eder ya da reddeder. Öykünün kahramanı eski arkadaşı için olan bu durumu kabullenemez ve onun tekrar hayata dönmesi için mücadele etmeye karar verir. Öykünün başından sonlarına doğru olumsuz bir hava hâkimken, öykünün sonunda kahramanın arkadaşı için sevmediği bu kasabada kalmaya karar vermesi olumlu bir atmosfer çizer. Kahramanın kasabaya karşı gösterdiği başkaldırı hem kendisi için hem de arkadaşı için gerçekleştireceği bir başkaldırıdır:

“Şimdi daha açık hissediyordu ki bu karanlıkta parıltısı sönen dostu değil, biraz da kendisiydi. Herkesi kendi derinliğinde boğan kasaba, elbette onu daha derinlerde boğacaktı. Artık çalan sis çanlarına kulak tıkayamaz, kaçamazdı. Cep telefonunu çıkardı. Hanımına bir süre kasabada kalacağını ilettili. Hiçbir mazeret de söylemedi.

Çarşı Cami'nin tam karşısındaki kasabanın tek oteline doğru yürümeye başladı.  
Yeniden başlayacaktı. Ta en başından. İçi içine sığmıyordu.” (Tosun, 2017b: 68)

“Genç Ölmek” öyküsündeki; öksüz doğmuş, kasabanın avutamadığı genç bir delikanlının başkaldırısıdır. Bulunduğu kasabayı benimsememiş, büyük hayallerin peşinden koşmuş, cesur, korkusuz bu delikanlı kasabaya başkaldıran tek kişi olur. Kahramanın arzuları ve kasaba tarafından engellenmişlik duygusu yaşamasa, özgürlük ve tutsaklık arasında çarpışma yaşayarak başkaldırı için neden oluşturur. Kasabadaki geleneksel kalıplara sığmak istemeyerek, ötekinin karşısındaki ben'in özünü kanıtlama çabaları gerçekleşir. Olayın kahramanı Nihat, arkadaşları için kasabanın birbirinin aynısı, tek tip insanları arasında, her şeyi tozu dumana katıp, bazen bulutlarda, bazen de tozlu sokaklarda yol alan, sağa sola çarpa çarpa ilerleyen, üstü başı çamurlu, yüzü yaralı bir kahraman olarak görülür. Hızlı yaşadığı hayatı hayallerinin uğruna hızlı tüketir. Başkaldırısı hayatına olumsuz bir yol çizerek genç yaşta ölmesine neden olur:

“Hayat tespihini hızlı çekmiş, erkenden bitirmişti. Çünkü onun bizim gibi upuzun vakti yoktu. Acelesi vardı, çünkü rüyalarının peşindeydi. Hiçbir zaman oynamadığı o filmlerden fırlamış, kendi hayatını oynuyordu. Filmi uzatamazdı. Eğer acelesi olmasaydı, hayatı herkes gibi zamana yaysaydı, şimdi bir kahvede okey oynuyor olacaktı. Ama o vakit de bu adam Nihat olmayacaktı. Hayır, Nihat genç ölmeye yazgılıydı. Çünkü genç ölmek seçilmiş bir kaderdi.” (Tosun, 2016: 42)

“Bahçeler ve Duvarlar” öyküsünde başkaldırıcıyı gerçekleştiren beş arkadaştır. Buldukları kasabada yaşama, geleceklerine dair umutları sönen gençler, buldukları duruma grup ruhuyla çözüm ararlar ancak bazı engellerden dolayı çözüm yolu bulamazlar. Toplumsal ve yönetsel güçlerin gruptaki kişilerin kimliklerini bastırmaya çalışması, içlerinde öfke olarak büyür. Buldukları kasabadan kurtulamazlar da en azından buldukları konumda başkaldırı gösterebilecekleri imkân doğar. Kitle (kasaba) içerisinde tinsel edimlerinin ve kişiliklerinin silinmesine izin vermezler. (Le Bon, 2014: 29) Düşman afişlerinin kasaba duvarlarına asılması başkaldırıcıyı ateşler. Varoluşlarını kanıtlamanın yolu “karşı koymaktan” (Scheler, 2015: 83) geçer.

“Grup ölümsüzlüğünü” (Bauman, 2012: 148-149) ispatlamaya çalışan gençler karşı hareket olarak kasabanın sokaklarına afişler asmaya, duvar yazıları yazmaya karar verirler: “Elimizde afişler, tutkallar, boyalar sessizce tepeden kasabaya inip sokaklara girdik.” (Tosun, 2016: 109)

### **3.5. VARLIĞIN ÇÖZÜLÜŞÜ**

#### **3.5.1. Yalnızlık**

Toplumsal yapı olan ailede, iş yerinde, arkadaş sohbetlerinde bireylerin birbirleriyle etkileşiminde iletişim önemli bir yere sahiptir. Modern öncesi dönemde kentte ve taşrada yerel toplumsal ilişkiler iç içe geçmiş vaziyettedir. Modern öncesi dönemdeki uzun yolculuklar, nüfus hareketleri, göçebelik, vs. yaygın olarak görülmektedir. Modern dönem ile karşılaştırıldığında ulaşım araçları yeterli ve düzenli değildir. Ulaşım ve iletişim olanaklarının güvenli olarak daha fazla geliştiği modern dönemde, insan ilişkileri “kişisel ilişkiler ve soyut sistemler” (Giddens, 2014: 103) olarak gelişir.

Modern dünyada yaşam ile biçim arasında karşıtlıklar vardır. Biçim ile yaşam arasındaki uçurum arttıkça insanlar arasındaki iletişimde kopukluk meydana gelir. Eğilimler biçim halini alır. Biçim yaşamın görünen kısmıdır. Yaşam biçimleri sürekli üretmekle kalmaz sert duruşlarına rağmen zamanı akıtır.

Peki postmodern söylem içinde insanların birbirleriyle ilişkilerine dair nasıl bir önerme ortaya atılabilir? Postmodern çağda da hızla gelişen teknoloji ve makineleşme insan ilişkilerini de etkiler. Modern çağdaki uçurum hızla artar. “Makinenin insanlığın manevî değerlerini tehdit ettiği” (Pappenheim, 2002: 27) gözle görülür hâle gelir. Gelişen teknolojiyle birlikte makine ve insan ruhu arasındaki çatışma aşılması kolay olmayan büyük bir boşluk olur. Fritz Pappenheim’in söylediği gibi bireylerin amaçlarına hizmet etmek için kullanılan makineler, zamanla insanların iradesinden sıyrılarak kendi iç yasalarını kurarlar. (Pappenheim, 2002: 33) Yararlı olduğu kadar zararlı amaçlara da hizmet eden makinelere uyum sağlamaya çalışan insan da mekânikleşir, bireyselliğinden sıyrılır. İnsanların



birbirlerine ve kendi benliklerine karşı yabancılaşma tehdidiyle karşı karşıya kalır. Bu hususta modern ve postmodern çağın örtüşen bazı yanları vardır. Kapitalist düzenin zincirleriyle bağlı toplumda “insanın yalnızlığı ve çaresizliği” (Şaylan, 2016: 120), kitle içinde kaybolması ortak alanlarını oluşturur.

Postmodern çağın mekânları olan büyükşehirler çatışma, büyükşehrin sancısını çeken modern insan, yalnızlaşma, yabancılaşma, temel ihtiyaçların karşılanması gibi derin sıkıntıların yoğun olarak yaşandığı yerlerdir. Kalabalıklar içindeki yalnızlıkta insanlar burnunun ucunu görmeyecek kadar birbirine yabancı ve ilgisizdir. “Modern yaşam içerisinde insanlar sürekli bir koşuşturma hâlinindedirler. Bir yerlere yetişmek, işleri istenilen zamanda bitirme zorunluluğu, kişiyi büyük bir baskı altına alır. Uygarlaşmanın bir sonucu olan bu baskı ile mücadelesine devam eden birey, durup kendini dinleme, hayatı hakkında düşünme olanağı bulamaz.” (Şişman, 2015 : 1069)

Çağın getirdiklerinden etkilenen edebî metinlerde yalnızlık ve yabancılaşma çağın ruhsal hastalığı olarak anlatıların psikolojik boyutunu verir.

Öykü alanında Necip Tosun, yalnızlığı toplumun her kesiminde farklı nedenlerle ortaya çıkabileceğini anlatan yazarımızdır. Yalnızlığın nedenlerini, insan üzerindeki tesirlerini geniş bir yelpazede çeşitlendirerek yaşadığı çağın hassasiyetlerini yakalar. Yazarın, öykülerinde “acı, yalnızlık ve dışlanmışlık; anlatıcının öfke ve isyana dönüşmüş çılgılığıdır.” (Tosun, 2014: 157) Bu çılgılık şehirli ve kasabalı insanın içinde farklı şekilde yankı bulur. “Kalabalıkta dahi yalnız hissetmek ya da kendisini bulunduğu toplumda yabancı hissetmek kent insanına özgü bir ruh hâlidir.” (Gündüz, 2003: 119) Kasabalı bir insanın duyduğu yalnızlık, kalabalıkların içindeki bir yalnızlıktan ziyade çaresizliğin yalnızlığı olabilir.

Necip Tosun’un kahramanları postmodern çağdaki insan modeli “kürwille” (Pappenheim, 2002:61) olamayan bireylerdir. Kürwille insan tipi, postmodern dünyadaki insan modelidir. Toplumun bu bireylerle dolu olması iletişim ve ilişkiler konusunda sıkıntı yaratmaktadır. Necip Tosun’un bireyleri “wesenwille” (Pappenheim, 2002: 61) olup, çevresindeki Kürwille tarzındaki menfaate dayalı, kapitalist düzenin insanlarından rahatsızdır. Wesenwille,

öykülerin öznelere olup, insani ilişkilerinin kaybolmasından dolayı postmodern çağdaki insani ilişkilerin sancısını çekerler.

Necip Tosun kahramanlarının yalnızlaşma nedenleri kimi zaman kendileri kimi zaman başkaları kimi zaman yaşamın getirdiği farklı sebeplerden kaynaklanır. İçsel ve dışsal faktörler bireylerin yalnızlaşmasındaki temel sebeplerdir.

“Dünyanın bir amaçlar dünyasından tümüyle bir araçlar dünyasına dönüşmesi” (Horkheimer, 2013: 126) her şeyin maddeciliğe bağlanması, anlamsal değil işlevsel hâle gelen şeyleşmeler, Necip Tosun’un “Dağların Çağrısı”, “Boşluğun Sesi”, “Şehrin Sesleri” kahramanlarında, duygularını başkalarına ifade etme yoksunluğu yaratarak bireyleri köşesine iter. İletişim zenginliği içinde iletişim kopukluğu yaşanması zıtlıkları yaşatmaktadır. Özneleşen bireyleri yalnızlığa itmektir. “Tüm etkinliklere ket vurma, derin biçimde acı veren üzüntü” (Freud, 2014: 19) içindeki melankolik bir yalnızlıktan ziyade ağırlıklı olarak kendi istekleriyle kabuklarına çekilirler. Kendi kararları, istekleri, tercihleri, duygularından ötürü başkalarına aktaramayacakları bir yalnızlığı yaşarlar. Yaşadıkları yalnızlık “kökten yalnızlık”tır. (Gasset, 2014: 58) Kendi eylemlerinin sorumluluklarını alarak eylemlerinin yaratıcısı olurlar. İnsan yaşamın özü gereği yalnızdır. Önemli olan bu gerçeklikten kendi benliğini bulmaktır. Kökten yalnızlıkta bu öykünün kahramanları kendi gerçekliklerine ulaşırlar. Her birinin gerçekliği farklıdır. Benlikleri başkalarının yaşamları dışında ve onları aşkındır.

“Dağların Çağrısı” öyküsünün yalnızı taşra şehrinde üçüncü sınıf bir veznedardır. Kalabalıkların getirdiği kargaşadaki huzursuzluktan uzaklaşmak isteyen, büyük şehrin açacağı yaralardan uzaklaşan kahraman taşra şehrine sığınır. Kitlelerin içinde yer alan bireyler gibi duygularının, düşüncelerinin aynileşmesini istemez. Herkes gibi aynileşmektense iç müziğini yani ‘ben’liğine olan yolculuğu keşfetmek için bilinçli olarak yalnızlığı tercih eder. Her ne kadar bazı hareketlerimizi çevremizdeki insanlar belirlemiş olsa da bireyin ben’deki yalnızlık ve sorumluluk duygusu onu kendi yapan yaşantılardır. Kahraman “kolektif ruha” (Le Bon, 2014: 27) katılmayarak eylemlerini ne doğrultuda yapacağına kendisi karar verir. Yalıtılmış yalnızlık yaşayan bir bireyin yalnızlığı tercihler, seçimler doğrultusunda yola girmiştir:

“Yeni yaralar istemedim. Büyük şehirler beni korkutuyor, birbirinizi ezerek büyümeniz gereken bir arena. Ben bu yarışta yokum dedim, içime döndüm. Orada herkes Tanrı olmak zorunda, tek bir manzaraya iyi bir portre olmak zorunda. Bu beni çok ürküttü. Ben orada müziğimi kaybettim, iç sesimi yitirdim. Gençken, o zamanlar her şey küçük gözüküyordu gözüme, şehre bakarken, bu ahenksiz şehri bir baştan bir başa yeni bir besteye dönüştürebileceğime inanıyordum.” (Tosun, 2017c: 10)

“Boşluğun Sesi” öyküsündeki; yalnızlığı yaşayan yazma işine gönül vermiş, her şeyi, herkesi, yazmak isteyen bir yazardır. Yazardaki yalnızlık, başıboş bir yalnızlık değildir. Amaçlı olarak gerçekleştirilen tercih meselesidir. Yazarın yalnızlığı tercih etmesi herkesi yazarak, her şeyi yazarak insanların hayatlarına dokunmak, onlara dair güzellikleri ortaya çıkarmaktır. Çevresinde olup bitenlere karşı duyarlı olan yazar anlatıcı acılara, haksızlıklara, kaosa çare olacak, yaraları saracak, âşıklara dil, yoksullara ekmek, zenginlere merhamet olacak, zalimleri utandıracak, ezilenlere güç verecek metinler kaleme almaya çalışır. “Yalnızlık ve insanlarla ilişki ancak birbirine bağlı olarak vardır.” (Girard, 2013: 236) Temelde çevresinde olup biten sosyal sorunları öykünün kahraman anlatıcısı içselleştirip “tinsel edim” (Scheler, 2015: 69) göstererek kendine dert edinir:

“Yazarak bu insanların hayatını güzelleştirebilir, zenginleştirebilirdim. Ben de bir başkasını, ötekini tanıyabilir, o zaman hep eleştirdiğim insanlarla aynı hayatı yaşamak zorunda kalmazdım. Ama biliyordum ki, bu insanların yanında da yazamaz ancak bunların dışına, kendimi görebileceğim yere çıkarsam yazabilecektim. Bu yüzden yalnızlığı seçtim, onlardan uzaklaştım.” (Tosun, 2017c: 38)

“Şehrin Sesleri” öyküsünde şehri dolaşarak hikâyeler yazan bir yalnız anlatır. Bu gezgin hayatta mutsuz ve karamsardır. İçinde bulunduğu boşluğu yazarak doldurmaktadır. Herkesin mutlu olduğu eylemler birbirinden farklılık arz eder. Birey eğer hayatında mutluyorsa ötekilerle olan münasebetleri de iyi olacaktır. Derin değişim gerçekleşerek huzursuz yalnızlıktan huzurlu ve tercih edilmiş bir yalnızlığa geçecektir. Bu öykünün kahramanı da yazmadan düşünmeden kendinî mutsuz ve karamsar hissetmektedir. “Duyusal itilim” (Scheler, 2015: 40) davranışına girmeden bile isteye bir yol tercih eder. Yoksa anlatıcı kahraman da yazdıklarıyla bir hayata dokunamadığının yalnızca kendisini rahatlattığının farkındadır.

Buradaki kahraman da umutsuzluğunu ve karamsarlığını hikâye yazarak dağıtmaktadır. Yaşama bu yolla tutunmaktadır. Tıpkı “Boşluğun Sesi” öyküsündeki kahraman gibi kosmostaki yerini yazma eylemine tutunarak bulur:

“Yazmak ne işe yarayacaktı. Bu vakte kadar yazdım yazdım da ne oldu? Ne değişti. Yoksul çocuklar sıcak bir yuvaya mı kavuştu, kestane satıcısı kızını mı buldu, ada balıkçıları mutluluğu mu yakaladı, sinema düşkünleri hayallerine mi ulaştı... Aslında yazmak, avareliğimizin, yalnızlığımızın bir sığınağıydı, o kadar. O da bir kandırmaca, kendimizi oyalama... Arkama yaslanıp düşünmeye başladım. Kalkıp gitmek, ne oynadığına bakmadan bir sinemaya girmek, yazmaktan, düşünmekten kaçmak istedim. Ama yapamadım. Mutsuz, huzursuz oldum.” (Tosun, 2017c: 128)

Necip Tosun’da öteki kavramı karşılıklı diyaloga girmeden ben ve ben’in karşındakiler şeklinde yer bulur. Ben, Ötekiler karşısında yer bulurken kendisini çemberin içine alır. Kahramanların “kökten yalnızlığı, gerçekte kendisinden başka şey bulunmamasından değildir. Tam tersine kendisinden başka koskoca bir evren vardır ama onların ortasında insan, kökten gerçekliğinde, yalnızdır, onlarla yapayalnızdır ve o şeylerin arasında diğer insan varlıkları da olduğuna göre onlarla birlikte yalnızdır.” (Gasset, 2014: 60)

Öykü kahramanları çevresindeki insanlardan kaçarak içlerine kapanırlar. Kendi etrafında oluşturdukları kabuk, dış dünyadaki herkesle bağlantısını kesmesine neden olur. Yalnızlık ben ve ötekiler dediği sınırdaki belirir. “Yorgun Irmak” ve “Hayata Düşmek” öykülerinin kahramanları da kendi tercihleriyle ben ve ötekinin sınırlarını çizerler. Ancak “Dağların Çağrısı”, “Boşluğun Sesi”, “Şehrin Sesleri” öykülerindeki kimliklerini bulabilen bireyler değildir. Bireyler kendi iç dünyalarını göremezler. Çevresindeki sevdiklerine bile kökten yabancı olurlar. Yalıtılmış yalnızlıkta kurtulamadıkları sürece yalnızlığın acı veren noktasında takılı kalırlar.

“Yorgun Irmak” öyküsünde, yalnızlığı anlatılan bu sefer bahçe dışında hiçbir dünyası olmamış doksan yaşındaki ihtiyar bir amcadır. Kendisini ailesinden bile soyutlayarak yaşar. Diğer insanlarla kaynaşmamış olması, hayatı kendi başına dimdik yaşamaya çalışması onu yalnızlığa iten sebeplerden olur. Öykünün ana kahramanı ihtiyar amca kendi dünyasını

kurarken yalıtılmış bir hayatı tercih eder ve bunda da karakterinin önemli bir yeri olur. Bulunduğu toplumsal kitleye dâhil olmadığından “düşünsel etkileşimi” (Le Bon, 2014: 30), hissettikleri, duyguları kendi iç dünyasında dönüp durduğundan dışarıya yansıtmaz:

“Her sabah uyandığında kendini aynı buldu, aynı yürüyüşünü, aynı gülüşünü. Hiç değişmedi, hiç öfkelenmedi, sevinmedi, üzülmedi, ağlamadı. Hiç kendini kaybetmedi. Ne başarısız ne de çelişik bir hayat yaşadı. Galibiyeti ve mağlubiyeti bilemedi yükselmek nedir bilmediği için hiç eğilmedi. Etrafındaki ölümleri anlatırken o kadar soğukkanlıydı ki neredeyse birileri oyundan çıkmış gibi söz ederdi.” (Tosun, 2017c: 30)

“Hayata Düşmek” öyküsünde kaderin getirdiği ağır acılarla karşı karşıya kalan yalnız, temizlik işçisi bir babadır. Temizlik işçisi babanın, yaşadığı acıdan sonra yalnızlığı bir hayat biçimi haline gelir. Kişi gelecekte umudunu kesmişse geçmişte takılı kalır. Anlamsal varoluşunu geçmişte yaşar. Bu umutsuzluk hâli yalnızlığa sürükleyen nedenlerden biri olur. Yaşadığı acı ailesel kökenli olup sakat kızını kaybeden bir babanın yasıdır. Kızının ölümü babanın yaşantısını da ölü hâle getirir. Yasla birlikte baba kahraman da dünyaya karşı bir ketlenme ve ailenin diğer üyelerine karşı ilgi kaybı görülür. (Freud, 2014: 22) Kaderin kendisine çizdiği yolun dışında kendisini de hayatın dışına bilinçli olarak itmesi yarım kalmışlığı beraberinde getirir:

“Temizlik işçisinin hayatta bir yeri yoktu. Her sabah dalgalanan hayatın üzerinde ne bir renk ne bir ışıktı. Her baktığı yerde kederi büyüten bir şey görüyordu, özür diler gibi geçiyordu gölgeli ağaçların altından.” (Tosun, 2017c: 70)

Yabancılaşma olgusu bireyin kendi isteğiyle yalnızlaşmasına neden olabildiği gibi ötekilerin eylemleriyle de gerçekleşebilen bir durumdur. Birbirini anlamakta güçlük çeken insan toplulukları karşısındakini ötelere iter. “Körebe”, “İnci”, “Gün Devrildi Cadde-i Kebir’de” öykülerinin kahramanları çevresindeki insan kitlesi tarafından yalnızlığa mahkûm edilir. Çünkü kitlelerin yüklendiği hissi boyutla bu öykülerin kahramanlarının yüklendiği hissi boyut aynı değildir. Kitleler “basit ve münferit duyguları kavrar” (Le Bon, 2014: 53), bu öykünün kahramanları ise hayata daha girift duygularla bakar. Bu yüzden yaşanan yalnızlık kalabalıklar içinde bir yalnızlığa dönüşür. Bu kahramanlar yaşadıkları yabancılaşma

duygusuyla Heidegger'in bahsettiği gibi kendi varoluşlarının ürkütücü gerçeklerinden kaçınırlar. Kendi yaşamlarının dışında kalırlar. (Maggee, 1979 : 117) Buldukları yaşama alanı dünyadaki etkinlik sahasıdır. Yaşadıkları etki alanı daraldıkça yalnızlaşırlar. Bireyin yalnız kalmasında etkili olan yabancılaşma faktörü evsiz kalmak gibidir. Sıcaklığını, samimiyetini hissetmediği bir mekânda bulunmaya benzer. Köklerinden koparılmış bir insan hem bulunduğu topluma hem kendine yabancılaşır. Hayatta amaçsız bir şekilde yaşamlarını sürdürdüklerinden varoluşsal kimliklerini yakalayamazlar.

“Körebe” öyküsündeki yalnızlığı yaşayan kişi bu sefer bir kadındır. Bu kadın yapayalnız, gereksiz bir varlık gibi ömrünü sürerken, nasıl da silik ve kimsesiz bir karakter olarak tanımlanır. Kız, büyük şehirden bunalan, sıkılan, özgürlük içinde boğulan büyükşehir yalnız değil, benliğine ad koymaya çalışan, hayattan yorulmuş, karanlıkların içinde yol almaya çalışan kasaba yalnızdır. Kızın yalnızlığı mekân unsuruyla da desteklenmektedir. Yaşadığı ev kızın “bir ruh hâlidir. Yalnızca dış cepheden ibaret olarak yeniden üretilmiş bile olsa bir içselliği dile getirir.” (Bachelard, 2014: 103) Yalnızlığı tamamen insanlardan yalıtılmış bir yalnızlık değildir. Küçük bir dünyaya hapsedilmiş bir yalnızlıktır. Yalnızlığa itilmesindeki sebep toplumsal “Bahçe duvarlarımız büyüyor, çıkartmıyor beni dışarıya çünkü bu kasabada, bir çocuk, genç değil, sadece kadın olarak doğulur, bir kadın olarak ölünür.” (Tosun, 2017c: 61) ve aile faktörlü olduğu “annem öldü dayı, bu evin annesi ben oldum, mahalle kadınlarıyla, mahalle kadınlarıyla çocuklarımızı konuşuyorum, onların dertlerini. Siz dört kardeşten en büyüğü olmak nedir bilir misiniz, onların en çirkini, en yaşlısı olmak nedir... Siz sobaları tüten bir gecekonduda genç olmak nedir bilir misiniz... Televizyon dizilerinde yaşlanmak nedir, mutfakla bulaşık arasında bir hayat yaşamak...” (Tosun, 2017c: 62) görülmektedir. Genç kadın yaşadığı hayat tarzından dolayı öz benliğini bulamaz.

“İnci” öyküsünde toplumda karşılığını bulamamış büyük bir yazarın yalnızlığını konu alır. Öyküde yer alan yalnızlık kalabalıkların arasından kıyıya itilmiş bir yalnızlıktır. Yalnızlığa neden olan terk edilmişlik ve ihanet kahramanın hayatına suskunluğu getirir. Öyle ki aylardır odadan dışarı çıkmaz. Postmodern yaşamın getirdiği en büyük sorunlardan biri de samimi

ilişkilerin, gerçek arkadaşlıkların yaşanmamasıdır. Bireyler bu durumu fark ettiklerinde de ister istemez kendilerini yalnız hissederler:

“Kafilelerle geçtiği o yollarda aslında ne kadar yalnız olduğunu anlamış, ateşler, coşkular ve lekeler elinde kalmıştı.” (Tosun, 2017a: 45)

“Gün Devrildi Cadde-i Kebir’de” öyküsünde, yalnızlığın nedeni ağırlıklı olarak değişen toplum yapısındaki kültürel anlayıştır. “Yüz-yüz elli yıl önce yeryüzünün küçük tanrısı diye tanımlanan insan; doğaya da; çevresindeki nesnelere de yabancılaşma” (Ecevit, 2016: 35) eğilimine girer.

Bir zamanlar ünlü, alkışlarla karşılanan eski sinema oyuncusu, etrafındaki kalabalıkların çekilmesiyle melankolik bir yalnızlık çeker. “Yoksullaşan ve boş hâle gelen” (Freud, 2014: 116) bir benlik algısı gelişir. Geçmişte çok çalışıp şu an çalışma hayatı sona eren kahraman yalnızlıkla birlikte başarı sendromu da yaşar. Çevresine ve kendisine karşı yabancılaşır. Otel odasında kimse arayıp sormadan bir yaşam sürer. O günlerden geriye ne bir dost kalır ne de maddi varlık:

“Otel resepsiyonuna not bıraktım. Görüşmek istemiyorum diye. Kaç akşam geçti böyle zaten, ne arayan ne soran. Eskiden böyle miydi? Setlerden setlere koşardım. Yetişemez, pek çok yapımcıyı da atlatırdım. Nereden nereye. Şimdi soğuk bir otel odasında uykuyu arıyorum. Resepsiyonda yine söylendiler yukarı çıkarken. Hem de yüzüme bile bakmadan. Borçlarım birikmiş falan. Bu son haftamış. Borçlarımı ödemeliymişim. İçimden, bugün ödeyeceğiz dedim, merak etmeyin. Bugün ödeyeceğiz.” (Tosun, 2017a: 54)

Necip Tosun’un “İki Damla”, “Cem Zehiri”, “Ricat”, “Mürekkep Lekesi”, “Sessiz Konuşmalar”, “Sesler ve Öteki Sesler” kahramanları “esrarengiz bir Öteki’yi idealleştirme” (Eagleton, 2015: 21) bakış açısına yöneldiklerinden kendi benliklerini geri çekip ötekilerin benliklerini belirginleştirirler. Yalnızlaşma sebepleri başkalarını yücelten bir tercih olduğundan hem başkalarından kaynaklı hem de kendi seçişlerinden kaynaklı bir yalnızlıktır.

Bu yalnızlığın sonucunda “parçalanmış ben” (Ören, 2016: 155) gerçekliklerin karşısında görüntüsü kaybolur. Kendisine kimlik edinemez.

“İki Damla” öyküsündeki yalnız; gariban, hayatın zorluklarıyla mücadele etmek zorunda kalmış bir simitçidir. Yazarın sokakların çocuğu olarak tanımladığı simitçi Hasan hem kasabanın anlayışsız insanların ezip yok etmesinden dolayı toplumsal nedenle hem zihni tam olarak gelişmemiş olduğu için ferdi nedenle hem de rahatsızlığından dolayı annenin yanından hiç ayrılmadığından ailesel nedenle yalnızlığa mahkûm olmuştur. Bu etkenlerin yanı sıra Simitçi Hasan daha çocuklukta ekmek kavgasına katılmış olması hayatı sorgulamasına izin vermez. Varoluşsal bir benlik algısının farkında olmadan yalnızlığa kaderiyle yelken açar:

“Hasan, hiçbir oyuna girmeden, hiçbir şey istemeden, hiçbir şeye arzu duymadan dışarıdan seyretti hayatı. Bir arkadaşı olmadı, bir sevgilisi, bir masalı.” (Tosun, 2017c: 81)

“Cem Zehiri” öyküsündeki yalnız, hepimizin tarihten tanıdığı Cem Sultan’dır. Kalleşlik- ihanet- hırs-iktidar çemberinin içinde kurban olarak yaşayan, dış etkenlerin olduğu kadar kendisinin de seçimleriyle ölüme sürüklenmiş bir sultanın yalnızlığı anlatılır. Nasıl ki modern insanın yalnızlıkları, acıları, pişmanlıkları, hayal kırıklıkları varsa geçmişteki önemli isimlerin de yalnızlıkları olabileceği okura verilir. İnsan çevresinde ne kadar çok kalabalık taşırta taşısın, ne kadar ünlü olursa olsun yine de hayatında yalnızlık yaşayabilir. Cem Sultan’ın yalnızlığa itilme nedeni hem dış hem iç etkenlerden kaynaklanır. Basit yalıtılmış bir yalnızlık taşımaz. Her an en yakınındaki kişi tarafından öldürülme korkusu, çevresinde yaşadığı kalleşliklerle yalnız bırakılır:

“Ben firari Cem, vatanından kovulmuş, kan kokusu, ağabey katli korkusu hep peşimden geldi, gece uykularımda, gündüz namazda, yolculukta ve hastalıkta, yemekte zehir, yolda ok olarak geldi, güneş çarpması, yağlı urgan, yıldız düşmesi, çadır yakması olarak geldi, yemekte zehir, çadırda karaltı, hançer de ışıltı olarak peşimdeydi, casuslar, mektupçular, kılıcımı getiren hizmetçiler, lalam, kalleşliğin sonu yok... Ah Bayezid benden sultanlığı çaldın, babam sultan Mehmet Han’ın vasiyetine ihanet ettin. Ben



yaşadıkça huzur bulamadım ama sen de benden daha mutsuz oldun.” (Tosun, 2017c: 145)

Kendi vatanında ölüm korkusuyla yaşaması ağır gelen Cem Sultan, dış güçlerle beraber hareket eder, sonunda ise özlemleri, acıları, pişmanlıklarıyla yapayalnız ölür:

“Ben zehirlenmedim, hayata aldandım, kendi zehirim peşinden gittim, şimdi o zehri kana kana içiyor, zehre doymuş olarak ölüyorum, kimse bana ağlamasın, ben zehrime dünyada araya araya buldum, cehennemi de ateşi de buldum, şimdi alevler içinde en ufak bir acı hissetmiyorum, kendi yaktığı yangın insanı yakmıyormuş.” (Tosun, 2017c: 142)

“Ricat” öyküsünde, yıllarca bir davanın sadık neferi olmuş, bağlı olduğu insan kitlesinin kontrol ettiği aklın muhakemesinden uzak hayallere inanmış (Le Bon, 2014: 66) ama şimdi herkesin çekilip gitmesi üzerine sahip olduğu kitabeğini kapatıp, bilinmeyen yerlere doğru yola çıkan bir ihtiyar adamın yalnızlığını konu alır. Çalıştığı kitabeğini bile bir ticarethane olarak görmemiş, davasının hizmetine vermiş bu adam, yıllar geçtikten sonra yalnızlığını fark eder. Çünkü davası uğruna çevresinde olanlar çekilmiş, kendisi de davası uğruna ailesiyle bile bağlantısını kesmiştir. Bu yüzden ne bağlı olduğu dava insanlarının kitlesinin hayallerine dâhil olur ne de kendi hayallerini gerçekleştirebilir. Bundan sonra ise yarım kalmış rüyanın uğultusu zihninde hep yankılanır. Bir akşam dükkanını kapatıp giderken dükkânına son kez baktığında yabancılaşan, yarım kalan yanı baktığı yerden çarpa çarpa kendisine döner:

“Ellerini cebine sokup son kez kitabeğine, onun yoğun yalnızlığına, eskimişliğine, terk edilmişliğine baktı. Kitabevi, bütün tayfalarını yitirmiş bir gemi gibi, sanki denizin dibini boylayacağı o mukadder anı bekliyordu. Aslına bu sokağa kendisinden çok o yabancılaşmıştı.” (Tosun, 2017b: 56)

“Mürekkap Lekesi” öyküsünde yalnızlığı yaşayan, emekli olmuş bir ağır ceza hâkimidir. Yalnızlığı yaşamasının nedeni yaşam şartlarının getirdiği zorluklardan dolayı kendisine yalıtılmış bir dünya yaratmasıdır. Kendisine yalıtılmış bir dünya oluşturması “dünyaya açık”

(Scheler, 2015: 69) tinsel edimi gerçekleştirmesine engel olur. Yalnızlığa iten temel sebep ise çocukluğuna dayanır:

“Bu hayat düzeneğinin gerekçesini çocukluğuna bağlardı. Bazen dairede, hava iyice kararıp yağmurlar boşaldığında evraklardan başını kaldırıp, pencereye bakar, camlardan süzülen damlalarının ardından çocukluğuna giderdi. Yatılı okulun yatakhaneğinde, annesiz babasız çocukların korkudan ağlayışları gelirdi aklına. O zaman hayatın ne demek olduğunu anlamıştı, şimşekler çakıp etrafındaki çocuklar çığlıklar atarken tam da o anda, orada, hayat ağlamamayı, uyumayı becerebilmektir, o hiç ağlamamıştı, ağlamayacaktı.” (Tosun, 2016: 47)

Hayatla mücadeleyi sevdiklerine, çevresindekilere sert davranarak ve sıkı bir şekilde disiplinli olarak gerçekleştirebileceğini düşünen ağır ceza hâkimi aslında kendisine bu şekilde bir savunma mekânizması kurar. Ancak bu savunma mekânizması emekli olduğunda çöker. Çünkü işine saplantılı bir şekilde bağlıdır. Bu saplantılı bağlılık ve yalıtılmışlık ne arkadaş ne de eş dost tanıdık edinmesini sağlar. Yıllar önce ölen karısının yokluğunu hissettiğinde de kendisini var olma savaşı içerisinde bulur.

“Sessiz Konuşmalar” öyküsünde bir dava adamının emekli olacak olmasıyla ve aynı davaya baş koymuş kişilerin etrafından çekilmesiyle gelen bir yalnızlık yer alır. Bu yalnızlığın oluşmasında elbette kahramanın da büyük payı vardır. Hiçbir zaman kendi özel yaşantısı olmamış, başkaları için yaşamış bir dava adamıdır. Toplumsal hayata ayak uydurur ancak aile dediğimiz mefhumu es geçmez. Öyle ki dava arkadaşlarını, çocuklarından çok sever, balkondan kendini atan kızından daha çok. Hayatını dolduran kalabalıklar iş yerindeki odayı doldurup taşırır, yaşam kahramanımız için bu odasından ibaret olur: “Bu oda, hayata, şehre ve inanca açılan bir kapıydı. Bir sığınak, yenilenme ve test yeri idi. Hepimiz hayata buradan bakmıştık. Şimdi bu ıssız, terk edilmiş odada son günlerini geçiriyordu. Sanki gide gide kendine varmıştı. Sis dağılıp kalabalıklar gittiğinde kendini görmüştü.” (Tosun, 2016: 67) Odası, makamı ve kalabalıkları temsil ettiği için emekli olacağının haberini almasıyla bu kalabalıklar çekilmiş, kendi kendisiyle baş başa kalmıştır. Kendi kendini davasıyla, mücadele ettiği insanlarla sınırlı tuttuğundan insanı insan yapan “bireyselliğe” (Scheler, 2015: 71)

ulaşamadığından yalnız kalır: “Birlikte yürüdüğünü zannettiği insanların hiçbiri yoktu yanında. Yapayalnızdı.” (Tosun, 2016: 67)

“Sesler ve Öteki Sesler” öyküsünde yine bir dava adamının yalnızlığına değinir. Yaşlanmasıyla birlikte yalnızlığı daha da artar, diline vurur hâle gelir. Davasından dolayı özel hayatı geride kalan bir adam olarak yaşamını sürdürür:

“Bütün hayatını adadığı davasından başka dünyası yoktu.” (Tosun, 2016: 119)

Tosun’un öykülerinde yalnızlık sadece kökten yalnızlık ve ötekilerin neden olduğu yalnızlık şeklinde tezahür etmez. Modern insanın en büyük sorunlarından biri de yaşamın kıyısında yaşanan yalnızlıklardır. “Sur Nefesi” öyküsünde içsel bir faktör olarak kendi tercihinin yanında yaşlılığın ve hayatın sunduğu şartlar yüzünden yalnız kalır. “Sûr Nefesi” öyküsünde yalnız, ihtiyar bir amcadır. Dünyası ailesi olan bu kahramanın eşi ölür, kızının evlenmesiyle de iyice yalnız kalır. Ömrünün son demlerini yaşayan ihtiyar amca çevresinden yavaş yavaş herkesin çekilmesiyle, ister istemez tek başına hayatına devam eder. Yalnızlığı yaşamasının bir diğer sebebi de geçmişte hayatın içerisine yeterince girememesi olur. Çünkü yalnızlığa karşı durmak için herhangi bir çaba göstermez, buna dair bir arayışta, teşebbüste bulunmaz:

“Ama ne yazık ki yola bırakılmış işaretlerden hiçbir anlam çıkaramadım: Yıldızlardan, yağmurlardan, simurgtan. Dokunulmamış günler yanımdan sessizce geçip gitti. Bazen ışıltılı, bazen karanlık bir tablo gibi; ben sadece onların bu akışını seyrettim. Hışırtıları, çığlıkları, kahkahaları... Ama hep dışarıdaydım, hep dışarıdan seyrettim olup bitenleri. İçeri girmeyi ne istedim ne de becerebildim. Her şey, her gün, yanımdan sessizce geçip gitti; gemiler, dostlar, yıldızlar.” (Tosun, 2017c: 111)

Hem yalnızlığı hem çaresizliği ihtiyar amcada yaşama sevinci bırakmaz. Bu yüzden hayatla bağını tamamen koparmak ister:

“Hayat bir ses olarak akıyor, hemen önümde, yanımda, arkamda aldığım nefeste yürüdüğüm yolda. Aslında ses olarak kendini dayatan hayata karşı verilebilecek en iyi cevap düğmesini kapatmak.” (Tosun, 2017c: 106)

Tosun, “Aynalar ve Sırlar” öyküsünde başkaları tarafından yalnızlığa itilen kahramanın öykünün sonunda resim yaparak kendi gerçekliğini ortaya koyduğu görülür. Öz benliğini farkında olmadan ortaya koyan kahraman, ötekiler yüzünden dış dünya ile iletişim kuramaz. “Aynalar ve Sırlar” öyküsünde bir ressamın yalnızlığına değinir. Etrafindan çekilen kişilerden sonra yalnız kalan ressam insanların, eşyaların ruhuna değmeye çalışır. Ressam içinde bulunduğu iç sıkıntısını dış dünyaya yani eşyalara, sokaklara yükleyerek yine onlarda hayat bulmaya çalışır. Geçmişin kokusu sinen eşyalara, nesnelere sığınır. Bunlarla kendine gelebileceğini sanır. Kahraman “kendi Ben’ini tüketen içsel bir işleyiş” (Freud, 2014: 23) yaşadığından dış dünyanın nesnesi de ressamı kendine getiremez. Bu yüzden en sevdiği dost sohbetleri bile yetersiz kalır:

“Dost sohbetlerindeki kelimelerin içi boş çınılamalarından, tuvaldeki renklerin ruhsuz, derinliksiz, sahte parlıtlarından bıkmıştı. Hayır, bütün bunlar onu hiçbir yere götürmemiş, soluksuz, nihayetsiz yollarda yapayalnız bırakmıştı.” (Tosun, 2017b: 13)

### 3.5.2. Umut/Umutsuzluk

1980 döneminde umutsuzluk, karamsarlık sonucu oluşan ölümcül umutsuzluğun oluşma kodlarını görmek mümkündür. Bu dönemdeki yazarlar derin bir yoğunlaşma ve gerilimin son noktalarından biri olan melankolik tavır içerisine girerler.

Necip Tosun; “Körebe”, “Karanlıkta Bir Nokta”, “Bahçeler ve Duvarlar”, “İnfitar” öykülerinde Kierkegaard’ın bütün umutsuz bireyler için söylediği gibi ölümcül umutsuzluk hastalığına yakalanan (Kierkegaard, 2017: 8) kahramanlarını sergiler. Ölmeden önce ölen, can çekişen kahramanlar yaşamın anlamsızlığına doğru kürek çekerler. “Boşluğun Sesi”, “Geçit”, “Bekleyiş Fragmanları” öykülerinde ise diğerlerinin zıttı olarak, umutsuzluğun içerisinde bireyin nasıl yazgısını değiştirdiğini ve umudun yeşerdiğini sergiler. Necip Tosun, umut ve umutsuzluğun kıyısında iki uç noktayı vererek hayatın gerçekleriyle kahramanların nasıl mücadele ettiklerini verir. Kahramanların hayatın gerçekliklerine karşı göstereceği tavır içsel uyumlarıyla ilgilidir. Öykülerde her cinsiyet ve yaşta kahramanların bulunması, farklı

örneklemi vermesi bakımından geniş bir perspektif sunar. Bu kahramanlarda çeşitli nedenlerin yanı sıra, temelde kendilerine yönelen bir umut ya da umutsuzluk görülür.

“Körebe”, “Karanlıkta Bir Nokta”, “Bahçeler ve Duvarlar”, “İnfitar” öyküsündeki kahramanlar, umutsuzluğun etkisiyle büyük bir güçsüzlük yaşarlar. Yaşadıkları güçsüzlük durumunda ölüm bile bir kurtuluş değildir.

“Körebe” öyküsünde umutsuzluğu yaşayan daha on üç yaşında hayatın zorluklarıyla karşı karşıya kalmış bir kadındır. İstediklerini yaşayamamış, çocukluk ve gençlik yıllarını ağır bir sorumluluk altında geçirmiş olan kadın, anlamsızlaşan bir dünyanın içinde yaşadığını hissediyor. Umutsuzluk içerisinde olmasının nedenlerinden bir diğeri de küçük yaşta annesini yitirmesi ve kardeşlerine de annelik etmek zorunda kalmasıdır. Anne imgesinin üstüne yapışmışlığından dolayı hayatta yükselmez. Salt annelik-dişilik arketipiyle savaşmak zorunda kaldığından dünya ve yaşam yanından düş gibi geçer gider ve kahraman büyük bir kabûsun içinde huzursuz ve mutsuz olarak bulunduğu yaşama kök salar. Sonlu varlığı ile sonsuz varlığı arasında umutsuzlukla sıkışıp kalır. Yaşadığı umutsuzluk büyürken kaybolup giden bir şey değildir. Yaşadığı zorunluluklar karşısında tinsel yazgılarının farkında olduğu için umutsuzdur. Umutsuzluğu içinde bir kenarda susup kalır. Umutsuzluk içinde sessiz kalması olabirlikten yoksun kalmasıyla ilgilidir. Bulduğu durumdan kurtuluş olasılığı bulunmamaktadır. “Kaderci benliği”yle (Kierkegaard, 2017: 49) bulunduğu duruma teslim olur. Aldığı nefesi hayattan tat almak için değil onu bile yaşamaya mecbur gördüğü için alır:

“Bazen nefes alamıyorum. Yapamadığım için değil, anlamsız olduğu için. Bi nefes, bi nefes daha. Ciğerlerime dolan ne? Hayat değil. Kasaba, onun kömür kokusu, çürümüş tahta kokusu, her nefes alışımında ciğerlerimi dolduran o umutsuzluk ve bitmişlik.”  
(Tosun, 2017c: 61)

“Karanlıkta Bir Nokta” öyküsünde umutsuzluğun kapısını çalan yaşlı bir kadındır. Yaşlı kadının bedeninin yaşlanması ve etrafında kimsenin kalmamasından dolayı olumsuz bir ruh haline bürünür. Bu durum yaşlı kadında olumlu benlik algısı oluşmasına engel olur. Ruh ve beden birleşimini sağlayamayan ben’i, umutsuzluğunda derinlere gömülür. Kendi ben’inden kurtulmak isteyen kahraman, umutsuzluktan tek başına da çıkamaz. Eşini kaybetmesi,

evlatları da olsa kimsenin yanında kalamaması, yaşlandığı için ölümü düşünmesi yalnızlığa sürükler. “Kapalı umutsuz kişi” (Kierkegaard, 2017: 75) olarak, ölümü bekler. Edilgen ben’in içinde sonsuz umutsuzluk yoğunlaşır. Kimseye bel bağlamaz bir tavır içerisine girer: “Ne bir dost ne de bir kurtuluş bekliyordu. Hayatın çocukluktan genç kızlığa, baba evinden koca evine oradan da bu tek başına yaşanan yaşlılık günlerine uzanan karanlık bir yolculuk olduğunu biliyordu.” (Tosun, 2016: 86) Hayata donuk duygularla devam eden yaşlı kadın, umut denilen duygunun bile ne olduğunu unuttur:

“Üzülme, sevinme, umudu hayal kırıklığını unutmuş, tümü eşitlenmişti artık, aralarında bir fark yoktu. Yakınmıyor, yazıklanmıyor, sadece bekliyor, bekliyordu.” (Tosun, 2016: 87)

“Bahçeler ve Duvarlar” öyküsünde umutsuzluğu paylaşan beş arkadaştır. Kasabada yaşayan bu beş gence göre umutsuzluk yaşamalarının nedeni buldukları kasabadır. Kasabanın içindeki hapsedici ortamın umutsuzluğuna boyun eğmek istemeyen bir grup genç, umutsuzluk karşısında benliklerinin yok olduğunu hissederler:

“Kasabayı çepeçevre kuşatmış, tek bir ağacı bile olmayan dağlara bakarken, bunları aşmadan, burada, bu kasabada, yitip gideceğimizi biliyorduk. Bu dağlar gündün güne yaklaşıyor, bizi içine alıyor, sıkıyor, sıkıyordu. Her gece tepeden gördüğümüz kasabanın dar sokakları, kırmızı çatıları, renksiz evleri yüreklerimizdeki bütün umudu öldürüyordu.” (Tosun, 2016: 107)

“Geçicinin veya geçici bir şeyin umutsuzluğunu” (Kierkegaard, 2017: 67) taşımayan gençler, umutsuz durumlarına karşı çözüm yolu bulmaya çalışırlar. Ancak yoksulluğun verdiği imkânsızlıklardan dolayı bir çıkış yolu bulamazlar. Bu durum gençlerin çaresizliklerinden kaynaklanır. Buldukları kasabadan kurtuluş umutları olmadıkları için kendi olmaya da cesaret edemezler. Varoluşlarındaki derin inancın yaşattığı gerilimi hissedemezler. Umutsuzluk beş gencin benliklerini bulunduğu duruma sabitler. “Tinsel” (Scheler, 2015: 66) olarak hareketini kısıtlar. Önünde hareket edebileceği bir alan bırakmadığından sonsuzluğa açılımını engeller:

“Umutsuzluğa, çıkışsızlığa gömülmüş küçücük dünyamızda yoksul ve yalnızdık. Yarınımız yoktu, ateşimiz bu kasabada sönüp yok olacaktı.” (Tosun, 2016: 107)

“İnfitar” öyküsünde, hastanede ne zamandır yattığını bilmeyen bir hastanın umutsuzluğu okura verilir. Umutsuzluğun oluşmasının sebebi sağlıklı bir insan gibi yaşamını sürdüremeyip ilaçlara, bakıma muhtaç olması, kımıldamaksızın hastanede yatmasıdır. Yalnızca hastalığı değil aynı odada kaldığı diğer hastaların da büyük acılarının olması, ölen hastanın yerini yeni bir hastanın doldurması, odasında bulunan diğer hastaların da umutsuzluk içinde olması, kahramanın umutsuzluk yaşamasına neden olur. Hastanın bulunduğu durum yalnızca umutsuzluğu taşımaktadır. Bulunduğu durumdan kurtuluş olabilirliği yoktur. Olabilirin sonsuzluğu ve umutsuzluğun kesin panzehiri olan inancı kaybeder (Kierkegaard, 2017: 49):

“Önce yanımda yatan insanların iniltilerine alışıyorum, sonra ziyaretçilerin getirdiği ucuz kolonyaların kötü kokusuna. Oda her gün değişiyor, fark ediyorum. Beyazlara sarıp götürüyorlar göçenleri, yeni iniltiler getiriyorlar, soluksuz çığlıklar. Görüyorum, işporta çiçekler cam bardaklarda soluyor. Herkes, kendini bir hissettirip bir kaybolan bir umudun gelip kendisine dokunmasını bekliyor. Oda kapısının her açılışında, içeri girecek bir umudu kaçırmamak için, gözler, yürekler oraya çevriliyor. Ama umut, ortalıkta hiç gülmeyen, konuşmayan, somurtkan yüzüyle bu insanlara sadece bakıp gidiyor.” (Tosun, 2017a: 35-36)

“Boşluğun Sesi” öyküsünde yazma serüveniyle kendisine yeni bir dünya kurmak isteyen yazar kahraman, umudun kapısını çalmak istemektedir. Umutsuz olarak bulunduğu duruma kapılmak yerine sorununa yapıcı bir çözüm bulur. İnsanlara yazarak yardımcı olmak sorumluluğunu üstüne alır. Umutsuzca bulunduğu köşeye çekilmeyip, kendinî değiştirmek için uğraşır. Ben’in içindeki zayıflığı parçalayarak harekete geçer. Kendinî aşkınlığı yakalayarak, kader karşısında çaresiz bir kurban olmaz. Yazma eylemi, umuda tutunma amaçlıdır. Umut, kendinî gerçekleştirebilmek için varoluşsal bir çaba olarak kahraman anlatıcı da kendini gösterir:

“Kendime kitaplardan, yazdıklarımdan, dostluklardan oluşan yepyeni bir dünya kurmam gerekiyordu. Tasvir, ritim ve duygularla örölü bir yazı evreni ve sözcüklerden oluşan bu dünyada her şey yer almalıydı. Yalnızlıklarım, rüyalarım ve anlayışsızlıklar... Ben bu iki dünyaya da sığabilmeliydim. Ama insan yeni bir dünya yaratabilmek için önce bulunduğu dünyadan çıkabilmeli sancılı ve yıkımla da olsa bunu başarabilmeliydi. Okuyarak, yazarak, hissederek ruhumu bilmeli o dünyaya görebileceğim bir pencere açmalıydım. İnsan ancak görebildiği, tasarlayabildiği umutlara daha güçlü inanabilirdi. O ışığı, parıltıyı, renkleri hissetmeliydim.

Cam fanusu kırıp kendim olacak yeni kişiyi ortaya çıkarmalıydım. Bunu da en iyi öykülerle yapabilirdim.” (Tosun, 2017c: 38-39)

“Geçit” öyküsünde hapisneden çıkan bir mahkûmun umutsuzluktan umuda geçişteki iç dünyası verilir. Hapisneden çıktığı ilk gün hem sevinci hem de kaygıyı yaşarken hayata nereden başlayacağını bilemez. On yıl toplumdandan uzak kalıp, hapisnede bir düzen tutturur. Dışarı çıktığında büyük bir şaşkınlık yaşar. Çocukluğunu geçirdiği köprüden, sokaklardan geçerken yaşadıklarının hüznü umutsuzluk yaşatır. Bu düşünceler ve karmaşık duygular içinde şehrin sokaklarında ilerlerken, evine vardığında umutsuzluk yerini umuda bırakır. Ümitsizlik geçici bir durum oluşturur. Gabriel Marcel’in varoluş felsefesinde olduğu gibi kahraman da inanarak umuda tutunur. (Topçu, 2015 : 46) Umut; yaşadığı, gençliğini geçirdiği evle özdeşleşir. Ev, sıcak bir yuvadır. Samimiyetin, güzel günlerin paylaşıldığı mekândır ve ev “içsel mutluluk dürtülerini” (Bauman, 2012: 113) harekete geçirerek umutsuzluk karşısında çare olarak belirir. Umutsuzluk yok olarak, kahraman kendine yönelir, kendi olmak isteyen gücün içine dalar. Umutlu hâle gelişinde “etken ben”i (Kierkegaard, 2017: 79) taşıması da etkili olur:

“Evlerinin ışıkları yanıyordu. İçi burkulmuş ne yapacağını şaşırılmıştı. Donup kaldı. Kar kirpiklerine dolmuş, erimiş, yanaklarından süzülüyordu. Kardan bembeyaz olmuştu. Kim vardı evde acaba? Evin bütün odaları, bodrum kat, mahalle arkadaşları, karşı evdeki kız, gözlerinin önüne geldi. Kız, evet. Evlenmiş miydi acaba? Görüşe gelen kimseye soramamıştı. Bir ayıp, küçüklük olarak algılanacağından çekinmişti. Bahçedeki dut ağacı hâlâ duruyordu. Birden içinde bir sıcaklık hissetti. Sanki atladığı



yerden başlayabilecekti. İçinde bir kuş yeniden çırpınmaya başlamıştı. Derin bir nefes salıp eve doğru yürümeye başladı.” (Tosun, 2017b: 39)

“Bekleyiş Fragmanları” öyküsünde yazar umut izleğini verirken farklı bir yapısal yöntem dener. Aynı öyküde yer alan limandaki kadın, huzurevindeki yaşlı adam, yetiştirme yurdundaki çocuğun umutlarını ayrı olay örgülerini aynı öyküde sunar. Tosun, gencinden yaşlısına, kadından erkeğine herkesin umutsuz bir durum içinde umuda bağlanabileceğini, her bireyde farklı olarak umudun yeşereceğini ortaya koyar. Şahıs kadrosunda yer alan bu üç kişi, umudu araçsal olarak farklı noktalara bağlarlar. Kadın için gemi, yaşlı adam için yağmurlu bir gün, çocuk için pazar günü umuda kaynaklı eden araçlardır. Bu araçlar sayesinde umudun olanağının ortaya çıkacağına inanırlar. Olabilirliğin olma ihtimalinden dolayı nefes almaya başlarlar, umutla yaşama bağlanırlar. Yaşamın kahramanlardan ne beklediği fark ettirildiği zaman umutsuzluk oranı düşer. Kendi kendilerine hesap soruşları bırakarak yaşanabilir nedenler yaratırlar.

Kadının yaşadığı umut vicdan azabını söndürecek bir nitelik taşır. On beş yaşında evlendirdiği kızı evliliğini sürdürmek istemeyince annesinin yanına gelir ancak annesi “ölün gelir ancak” (Tosun, 2016: 100) diyerek her sabah beklediği limanda onu uğurlar. İhtiyar kadının kızını bu son görüşü olur, bir daha kızından haber alamaz. Vicdan azabıyla her sabah bu limana gelir, kızının geliş umudunu taşır:

“Her sabah hep aynı saatte buraya, kızını kaybettiği yere, limana gelir, martılara, ufuklara, denize bakar, bir gün kızını dönüp gelecek umuduyla, yılmadan, vazgeçmeden, ısrarla, sabırla beklerdi. Bir gün buraya gelirse, onu yeniden, bir kez daha kaybedecekmiş gibi bir duyguya kapılırdı.” (Tosun, 2016: 100)

Yaşlı adam, yıllardır kaldığı huzurevinden ve yalnızlıktan kurtulmak, doğduğu topraklara dönmek amacıyla oğlunun geleceği günü bekler. Oğlunun yağmurlu bir günde geleceğini umut eder, yağmurlu günlerde umudu daha da büyür:

“...yıllardır kaldığı bu huzurevinden çıkaracak umudu bekliyordu. Her sabah böyle yanında akşamdan hazırladığı bavulu, hep gözleri pencerede, bekler, beklerdi. Arada

öğle yemeğine iner, yemekten sonra yeniden odasına geçer, gözlerini aynı yere diker saatlerce orada, gözleri bahçe yolunda onu huzurevinden alacak, doğduğu topraklara götürecek oğlunu beklerdi.” (Tosun, 2016: 101-102)

Yetiştirme yurdunda umutla bekleyen çocuk, sevdiği, bu hayattaki tek varlığı olan annesinin gelmesini bekler. Babası öldükten sonra annesi, kendisine iş ve ev bulduktan sonra yanına alacağını söyler ancak bir türlü gelmez. Çocuk ise hiç umudunu yitirmeden her pazar annesinin geleceğini düşünerek annesini bekler. İnsan yaşlı olsun genç olsun herkeste umut aynıdır. Dönüşümünün gerçekleşmesi umut ettiği şeyin gerçekleşmesine bağlıdır:

“Çocuk, etüt saatinde, pencereden kararmış havaya, bahçenin ortasındaki yapayalnız heykele, içinde neler yaşandığını hep merak ettiği sıra sıra apartman dairelerine bakarken bugünün Pazar olduğunu bir kez daha düşündü, içinde bir sevinç kıpırtısı oldu. Annesi bugün mutlaka gelecekti.” (Tosun, 2016: 103)

### 3.5.3. Değişim

16. yüzyıldan 21. yüzyıla kadar teknoloji ve sanayinin getirdiği hız, derinlik ve kapsamla yaşanan değişim, insanın hayatında avantajlı ve dezavantajlı taraflar yaratır. Modern dünyanın hayatımıza getirdiği güzel şeyler olduğu gibi karanlık bir tarafı da vardır. Modern dünyayla gelen nükleer silahlanma, savaş, ölümler dünyayı tehlikeli ve güvensiz bir âlem haline getirir. Bu da modernizmin karanlık yüzünü oluşturur. Sosyolojiye göre modern dünyayı etkileyen temel güç kapitalizmdir. Kapitalizmle gelen düzen sorunuyla ortaya çıkan çıkar çatışmaları düzenin bozulmasında etkindir. Çıkar çatışmalarının yaşanması bireysel zihin konforunu da bozmaktadır.

Dünyada son yıllarda yaşanan değişim ve dönüşüm baş döndürücü bir şekilde ilerlemektedir. Bu değişim, evrensel olmakla birlikte her toplumda farklılıklar da gösterir.

Türkiye’de ‘80 döneminden sonra yazılan öykülerde değişim bir önceki zaman dilimine göre makrodan mikroya doğru gerçekleşir. Yani toplumdan bireye doğru bir akış vardır. Yazarın öykülerinde öznelere yüklenen anlamlar okura değişim izleğini verir. Değişim olumlu yanları

barındırdığı gibi; “yararsızlık, güçlük çıkarma, köstek olma” (Gasset, 2014: 84-85) gibi sıkıntıları da getirebilir. Tosun’un öykülerinde hem olumlu ve olumsuz değişim yaşayan kahramanlar hem de değişime karşı dirençli kahramanlar görmek mümkündür.

“Bahar ve Kelebekler”, “Bir Hikâye Kalır Geriye Her Şeyden”, “İnşirah”, “Gün Devrildi Cadde-i Kebir’de”, “Resimler” öyküsünde toplumsal ve bireysel düzlemde olumlu ve olumsuz değişim, durumlarını ve olaylarını sergiler. Postmodern dünya Tosun’un öykülerindeki kahramanları da değişime zorunlu olarak istençli kılar. Değişimde asıl istenen olumlu yönde istencin ortaya çıkmasıdır. “İstenç değişim hareketinin yapısında vardır. Gerçekten istediği şeylerle uzlaşmak, belirli bir seyre sadık kalmak, görüş bildirmek, seçim yapmak, bir şeye evet, başka bir şeye hayır demek” (Yalom, 2013: 471) istenç olur ve eyleme geçmedeki adımdır. Bu öykülerde değişimin parçası olan ve değişime dışarıdan bakan kahramanlar görülür. Değişime dışarıdan bakan kahramanlar, değişimdeki eylemi yerine getiremezler.

Değişim kimi zaman insanda kimi zaman da mekânda vuku bulur. Mekândaki değişimi sağlayan en büyük çember, zaman halkasıdır. “Bahar ve Kelebekler” öyküsünde Saraybosna, Mostar, Manastır, Üsküp, Prizren, Kosova’da dolaşan seyyah-yazarın gördüğü mekânlar Ömer Seyfettin’in yazdığı mekânlar değildir. Osmanlı toprağı olan şehirler, zamanla Türk kimliğini yitirir, geçmiş zaman duygularının silindiği mekânlara dönüşür. Postendüstriyel değişimin toplumsal çözümlenmelerdeki somut hali kendisini mekânda gösterir. Eski Türk sokaklarında radikal bir şekilde tamamen ortadan kaldırılmasa da modern aklın getirdiği yeniliklerle ıssız bırakılır. Türk mekânlarındaki kültürel değerler, dinsel unsurlar dışsal olarak tahrip edilerek manevi olarak da içi boşaltılır:

“Bugün bütün gün Üsküp’ü gezdim. Yaşanmışlıklardan bir iz, bir ses aradım. Şehrin camilerini, köprülerini, çarşılarını dolaştım, Bedesten’e Türk çarşısına uğradım. Tüm dükkanları kapanmış bedesten ölüm sessizliğindeydi. Türk çarşıları bomboştur. Osmanlılara ait her şey harabe, kırık dökük, kapısına kilit vurulmuştu. Kurşunlu Han da kapalıydı. İnsansız, bakımsız ve çürümeye terk edilmiş, tahta kapısı oyulmuştu. Eğilerek bu oyuktan geçerek girdim. Ses yoktu, yankı yoktu, burada hiçbir şey

yaşanmamış gibiydi. İki katlı hanın odalarına baktım. Hiçbir şey olmamış gibiydi. Ülkenin bu sembolik yapısı içindeki hayaletler, sesler, kokuları ölüme terk edilmişti. Son kez dönüp baktım: Bu yaşananlar nereye gitmişti? Acılar, hüznler, sevinçler nereye gitmişti? Hayır, hiçbir şey duyulmuyordu?” (Tosun, 2017c: 157)

Modern dünyanın araçlara, eşyalara getirdiği pratiklik insan ilişkilerine de aynı şekilde yansır. İnsanlar birbirlerine fayda sağlamayan ilişkilerinde hayatından çek-sök-at düşüncesiyle hareket etmeye başlar. “Bir Hikâye Kalır Geriye Her Şeyden” öyküsünde Tosun, değişen dünyada toplumsal bir sıkıntı olan dostluklardaki iletişimin değişimine yer verir. Önceden dostluk umut, aynı rüyayı görme arzusu, dayanışma ve direnç, dar ve sıkıntılı günlerde alınan nefes, karanlıklara ışık, paylaşma ve sevgidir; iyilik, bağlılık ve yoldaşlık, samimiyet, fedakârlıktır. (Tosun, 2017c: 163) Günümüzde ise bu dostluklar çürümeye yüz tutar. Modern dünyadaki kökten yalnızlıklarımıza çare olmaktan çıkar. Dostlar arasındaki iletişim zayıflar. Bu öyküde de olduğu gibi hayat telaşlarının araya girmesiyle savrulmuşluklar yaşanmaya başlar. Öyküdeki beş arkadaş yıllar sonra bir araya gelir ama eski dostluk ilişkilerinden eser kalmaz, arkadaş muhabbetleri eski tadı vermemektedir:

“Şimdi susuyorlardı. Koskoca bir dostluk, küçücük bir müdahaleye bağlı ama kimse ona müdahale etmiyor, masada olan herkes dostluğun bir yol bulup, ip incecik bir kum tozu gibi aşağı doğru boşalmakta olduğunu görüyor, ancak kalkıp kum saatini düzelterek gücü kendinde bulamıyor, dostluk ip incecik bir çizgi olarak oturdukları masadan akıyor, herkes içine gömülmüş bir halde bekliyor, akan kumun sesini herkes duyuyor ama herkes zaman hiç yokmuş gibi sanki birbirinin hayatına hiç tanıklık etmemiş gibi, evet bir yabancı gibi masada silinmiş orada öylece duruyordu...” (Tosun, 2017c: 164)

Modernizm tek tip insan modelini ön görürken postmodernizm bu duruma karşı çıkar, farklılıkların birlikteliği ilkesini benimser. Kapitalist düzenle birlikte fabrikalaşan düzen insan yaşamını da makineleştirir, rutin, her şeyiyle aynı insan haline gelir. Aklın hâkim olduğu noktada duyguların kavramsal içerikleri boşalır. “İnşirah” öyküsünde de her gün ‘aynı’larla hayata devam eden insan modelleri vardır. Öyküde sabah işe giden kahramanın bu aynılığa dair hem kendisi hem de çevresindekilere ilişkin gözlemleri yer alır. Kahramanın

kendisi de bu rutinlik ve değişmez yaşam standartları içerisinde, düşlerle ve hayallerle sıyrılır. Her yaptığımız aynılıktan memnun değildir. Değişim “sürecinde dışlanan her değer kaybolmaz, aksine bilinçaltına itilmiş, bastırılmış kimi dürtüler gibi hiç umulmadık bir anda gün ışığına çıkarak yeni bir oluş’un müjdesini verebilirler.” (Korkmaz, 2015: 137) Bir gün işe giderken panoda gördüğü yazı, kahramanımızın kendisiyle yüzleşmesini sağlar. Bir anda sorgulamaya başladığı, yüzleştiğinde istemediğı bir hayatı yaşadığını fark edince, hayatında değişimi ister:

“Hâlâ kırmızı ışık yanıyor. Ama şoförün hiç acelesi yok. Sağındaki solundaki arabalara bakıyor. Bir çocuk, karşıdan karşıya geçmeye çalışıyor, tedirgin. Tam karşıda bir reklam panosunda “DEĞİŞTİRİN” yazıyor büyük harflerle. En öndeki memur, yılların görüntüsüyle, hep aynı gazetenin, hep aynı doğrularına dalıp gitmiş, görmüyor bile panoyu. Gözüm panoya takılıp kalıyor: Değiştirin. Vakit daralıyor, biliyorum. Sicil dosyamı açıyorum, hayatımın seyir defterini... Dokunduğum her şey cam kırıklarına dönüşüyor, sararmış evraka, mürekkebi solmuş imzalara. Düşlere çarpıyorum, mazeretlere, imkânsız hastalıklara, vesikalık fotoğraflara. Sonra ispatlanmış hayatlardan, ikramiyelere ulaşıyorum, ödenmiş bir ömre karşılık gelen emekli ikramiyelerine. Upuzun bir aynada akıp gidiyor suretim, akıp gidiyor ruhum. Geriliyor ip, geriliyor, zaman kopuyor, savruluyorum. Hayır, beni yakalayın, numaramı alın, sıfatlarımı... Beni yakalayın, aklımı birleştirin, ruhumu yüzleştirin: DEĞİŞTİRİN!” (Tosun, 2017a: 49-50)

“Gün Devrildi Cadde-i Kebir’de” öyküsünde, değişimin toplumsal düzeni nasıl biçimlendirdiğini, iletişimin hangi ölçeklerde gerçekleştiğini yansıtır. Öyküde kapitalizmle metalaşan mekânsal unsurlar değişimin boyutunu okura hissettirir. Çağın getirdiğı değişimlerle yaşanan toplumsal dönüşüm eski bir sinema oyuncusunun bakışıyla yansıtılır. Gençlik zamanlarında alkışları eksik olmayan, gösterişli bir hayatın içinde yaşayan ancak yaşlandığında etrafından kuru kalabalıkların çekildiğine üzülen bir kahramandır. Zamanla geçtiğı sokaklar, alkışlar aldığı sinemalar endüstrileşmenin yıkıcı değişimine uğrar. Makineleşen insanlar yalnızca köleleştirilen bedenleriyle Pera’da dolaşır. Yeni gelen nesil

bir önceki neslin özgürlüklerini de elinden alarak onları yalnızlığa sürükler, değişimin karanlık tarafına iter. Otelde tek başına yaşayan eski sinema artisti de bu bunlardan biridir:

“Gün devrildi uzaklarda, Cadde-i Kebir’de bir telaş. Tramvay, artık bizim olmayan Saray, Atlas, Alkazar sinemalarının önünden hüznle süzülüyor. Gürültülü gençler iniyor içlerinden. Ceplerinde borsa dergileri, hiçbir düşü olmayan bu gençler, et kokulu, yapışkan Pera ruhuna sokuluyorlar.” (Tosun, 2017a: 53)

“İki Damla”, “Yorgun Irmak”, “Taşra Fragmanları” öykülerinde değişime karşı değişmezliği yaşayan kahramanlar yer alır. Öykülerde değişimin gerçekleşmemesi, kahramanların değişime direnç göstermesinin farklı nedenleri bulunur.

Değişim her ne kadar evrensel olsa da yöresel olarak farklılıklar gösterebilir. Bir toplumdaki en uca köşede yaşanan değişimle postmodern çağın büyük şehirlerindeki değişim aynı olmaz. Taşra, merkezi yerlere göre çağın değişim ve dönüşümlerine daha geç ulaşır. Burada yaşayan insanların yaşam tarzları da buna göre değişir. Tosun, “Taşra Fragmanları” öyküsünde değişmezlik izleğini mekânsal bir çerçeveye çizerek verir. Taşra hayatına değinen Tosun, gencinden yaşlısına, erkeğinden kadınına her cinsiyet ve yaşta kişilerin günlük değişmez hayatlarına dair kısa paragraflarla anlatarak sonunda değişmezlik durumunun bir taşra klasiği olduğuna değinir. Tek kişi üzerinden hareketle öyküsünü kurmaması, bireysel bir değişmezlik değil toplumsal olarak herkese sirayet eden bir değişmezlik olduğunu örtük vaziyette öyküye sindirilir:

“Gün başlıyor kasabada. Sanki farklı bir gün olacakmış gibi herkeste bir telaş.

Oysa gün başlayacak ve bitecek ve hiçbir şey değişmeyecek.

Çünkü burası taşra.

Hep aynı zaman yaşanır burada, hep aynı saat, hep aynı dakika. Gün doğar gün batar hiçbir şey değişmez.

Çünkü burası taşra.

Herkes aynı kadere yaşar burada, ne bir eksik ne bir fazla. Bu yüzden kasabada herkes birbirine benzer genci de yaşlısı da aynıdır. Aynı koku kanlarına girer, hücrelerine yerleşir. Aynı lekeyi taşırlar bir ömür boyu. Çıkış yoktur bu kasabadan, gide gide buraya varılır.” (Tosun, 2016: 20)

“İki Damla” öyküsünde gariban, yoksul, yalnız bir simitçinin hayatında hiçbir değişiklik yapmadan hayatını nasıl sürdürdüğü okuyucuya verilir. Bu öykünün kahramanı büyük şehirde yaşayanları gibi bohem yalnızlığı tercih edip, değişimi hayatına katmayı başaramayanlardan değildir. Kasabanın yenilmiş kaderinin içinde yaşayan simitçisinin rutin hayatını anlatır. Suya, havaya, ateşe ve toprağa karışmamış, bir yaşam defterinde bembeyaz bir sayfa olarak kalması, özgürlüğün ne olduğunu bilmemesi, hayatında her şeyin aynı kalmasına sebep olur:

“Hiçbir şey biriktirmedi bu yüzden de büyümedi, yaşlanmadı. Aynı yılları yaşadı, aynı yolları gitti bu yüzden hep aynı yaşta kaldı. Olgunlaşmadığı için çürümedi, yükselmediği için kirlenmedi hep çocukluğun penceresinden baktı hayata, bu yüzden hep aynı yaşta. Ne uçurum ne zirve ne yalan ne kurgu hayatın hiçbir anına bulaşmadı, kasabaya, insanlara ünlediği tek kelimeyle hayatını geçirdi: Simitçi!” (Tosun, 2017c: 82)

“Yorgun Irmak” öyküsünde, doksan yaşındaki bir amcanın değişime kapalı bir hayat sürüşü anlatılır. Sembolik bir anlam yüklenen bahçe, rutine binen hayatında tutunduğu tek şeydir. Kahraman vaktinin çoğunu bahçede geçirir. Bunun için hem kendini hem ailesini ihmal eder. Değişimin gerçekleşmemesinde kendi isteğinin büyük bir önemi vardır. Değişim kahramanın içinden gelmez. İç dünyasında oluşturduğu kabuktan dolayı değişime karşı istençli değildir. Hissiz, duyarsız şekilde yürüttüğü yaşamı, kişilik halini alır. Tosun, kahramanın hayatının tek düze bir şekilde ilerlediğini anlatmak için ‘aynı’ sözcüğünü yineler. Kahraman, değişime açık olmadığından duygu hali de yaşamıyla aynı çizgide ilerler :

“Her sabah aynı uyandığında kendini aynı buldu, aynı yürüyüşünü, aynı gülüşünü. Hiç değişmedi, hiç öfkelenmedi, sevinmedi, üzülmüdü, ağlamadı. Hiç kendini kaybetmedi.

Ne başarısız ne de çelişik bir hayat yaşıadı. Galibiyeti ve mağlubiyeti bilmedi.” (Tosun, 2017c: 30)





## SONUÇ

Necip Tosun edebi hayatında öyküyü merkeze alan bir yazardır. Yazdığı öykü ve araştırma-inceleme eserleri, hayat-öykü macerasını birlikte sürdürdüğünü göstermektedir. 1983'ten bu yana kaleme aldığı öykülerine başlamasında ve ilerlemesinde hayatının farklı zaman dilimlerinde yaşadığı dönemeçler etkilidir. Öykü yazmayı yaşam tarzı haline getiren Tosun'un edebiyatımızda fark edilir bir varlığı söz konusudur. Yazar, hem öykü yazmış hem de Doğu ve Batı Edebiyatlarını karşılaştırıp öykü üzerine araştırma-incelemelerde bulunmuştur.

Kendi varoluşsal sorgulamalarından yola çıkarak etrafında olup bitenlere karşı duyarsız kalmayan Tosun, gençlik yıllarından itibaren öyküyle kurmuş olduğu bağ ile öykü çizgisini belirler.

Üniversite yıllarında Ankara'ya gelişiyle Cahit Zarifoğlu başta olmak üzere Rasim Özdenören, Nuri Pakdil, Akif İnan, Erdem Beyazıt, Alaattin Özdenören gibi yazar ve şair topluluğunun içerisinde edebiyat sohbetlerine katılmış olması edebiyat çevresini ve öykü dünyasını oluşturur.

Tosun'un ilk yazdığı öykülere baktığımızda 1980 ihtilalinin izlerini görmek mümkündür. *Küller ve Uçurumlar* öykü kitabında intihar izleğine sıkça yer vermiş olması siyasi söylemlerden uzak kalarak işlediği izleklerde varoluşsal kaygılarla dönemi yansıttığı görülür. 12 Eylül olaylarında en yakınındaki kişilerin intiharlarına şahit olması Tosun'u bireysel düzlemde toplumsal düzleme doğru sorgulamalara ve yüzleşmelere iter. *Otuzüçüncü Peron* ve *Ansızın Hayat* öykü kitaplarında kişi kadrosu olarak dava adamlarının hüznü sonlarına yer vermesi bu dönemin etkilerindedir.

Tosun'un öykü evreninin duraklarından bir tanesi de çocukluk yıllarıdır. Ailesiyle bağları kuvvetli olan Tosun, aile efradını kaybetmesiyle yaşadığı acıları öykülerinde kaleme almıştır. Yaşadığı olaylar Tosun'un varlıksal benliğinin farkına varış anları olduğu için öykü evrenini de şekillendiren olay ve durumlardır.

Tosun'un ilk öykü kitabından son öykü kitabına doğru izlediği çizgi modern biçimden postmodern biçime doğru evrilir. Yazar son öykü kitabında postmodern tekniklerden metinlerarasılık ve üstkurmaca tekniklerini sıkça kullanır. Yazarın öykülerinde bu şekilde gösterdiği gelişim çizgisi 1980'den günümüze edebiyatımızda Türk öyküsünün yaşadığı açılım ve genişlemeyi gösterir. Türk öykücülüğünün gelişim çizgisi hakkında okuru fikir sahibi yapar. Yazarın, öykü çözümlerine bakıldığında postmodern tekniklerin hepsini kullanmadığı görülür. Öyküleri monolojik söylemlerle ilerlediğinden ve ben'in varlıksal penceresinden kendine ifade yolu bulduğundan Mihail Bahtin'in "Dostoyevski Poetikasının Sorunları" (Bahtin, 2004) eserinde bahsettiği çoksesli bir yapıya sahip değildir. Kimi postmodern öncülere göre postmodern tekniklerden olan parodiye (gülünç unsurlarla irdelemeye) de Tosun öykü dünyasında yer vermemiştir.

Yazar, *Küller ve Uçurumlar* adlı ilk kitabında metaforları yoğun olarak kullanır. Bu eserdeki öykülerin şiirsel bir dille kaleme alınmış olması, öykülerde sinema/fotoğraf tekniğinin kullanılması anlatıma akışkanlık ve hareket katar. *Küller ve Uçurumlar*'daki tüm öykülerinde karamsar bir atmosfer hâkimdir. Dış mekân tasvirlerinin yağmurlu, karanlık ortamlarda geçmesi öykülerdeki karamsar atmosferi desteklemektedir. Kahramanlar varoluşsal bunaltılarını aşmamış kişilerdir. Bu yüzden buldukları durumda çareyi kaçışta bulurlar. İntihar da bu kaçış yollarından biridir.

*Otuzüçüncü Peron* eserinde diğer öykü kitaplarına nazaran postmodern tekniklere çok az yer verildiği görülür. Sadece büyümlü gerçekçilik tekniğine ait örneklerle rastlanır. İzlekleri *Küller ve Uçurumlar* eserinde olduğu gibi yoğun bir anlatımla verilmemiştir. İlk öykü kitabındaki karamsar ve boğucu anlatım bu eserde biraz daha dağılmış hâldedir.

Tosun, *Ansızın Hayat* eserinde *Küller ve Uçurumlar* ile *Otuzüçüncü Peron* eserlerine göre bazı ilkleri gerçekleştirir. Postmodernizmin temel tekniklerinden sayılan üstkurmaca tekniğini kullanır. Varoluşsal direnç izlenimlerinin görüldüğü başkaldırı ve umut izleklerini öykülerinde işler. Yapı ve içerik çizgisinde birtakım değişikliklerin olacağını bu öykü kitabıyla okura hissettirir.

Son öykü kitabı olan *Emanet Hikâyeler* eserindeki öykülerde metinlerarasılık tekniğini kullanır. Metinlerarası bir teknik olan pastiş ve alıntı-gönderge tekniğine ait örnekleri tüm öykülerinde görmek mümkündür. Bu yüzden yazarın öykü kitapları arasında tam anlamıyla postmodern tekniklerin kullanıldığı eseri *Emanet Hikâyeler*'dir. Bu kitabın diğer öykü kitaplarından bir diğer farkı da öykülerindeki kişiler kadrosunda tekrara düşmemesidir. Toplumun her kesiminden kişiler öykülerinde yer alır. Bu durumda esere zengin bir bakış açısı katmıştır.

Postmodernizm ve varoluşçuluk akımlarının öykülere nasıl yansıdığından söz etmek gerekirse, postmodernizm dünyayı ekonomik, siyasi, kültürel, sosyal pek çok alanda etkiler. Yaşamın her alanına nüfus etmesinden dolayı bireyleri hem maddi hem manevi olarak çevreler. 20. yüzyılın akımlarından biri olan varoluşçuluk, postmodernizm akımının sonuçlarından etkilenir. Bu iki akımın birbirleriyle olan bağlantısını Tosun'un öykülerindeki izleklerde de görmek mümkündür. Postmodernizmin yaşam kültüründe hızlı tüketim anlayışı hâkim olduğundan bireyler çevreleriyle uyumlu bir yaşam sürememektedir. Bu durum Necip Tosun'un kahramanlarında da görülür. Tosun'un, büyük şehirlerde yaşayan kahramanları yalnızlaşan, kendi yaşamını dışarıdan seyreden bireylerdir. Kahramanlar iç dünyalarından sıyrılıp dış dünyaya açılmazlar ya da dışarıya açıldıklarında çevreleriyle bağlarının olmadıklarını görürler. Bu durumu yaşayan bazı kahramanlar hayatlarındaki varoluşsal boşluğu, varoluşsal bir anlamla dolduramadıklarında intihara yönelirler. Tosun'un, öykü kitaplarında, bulunduğu kötü durumdan kurtulmak için çaba sarf eden çok az kahraman vardır. Bu yüzden başkaldırı ve umut izleklerine örnek verilebilecek kişiler kadrosu da azdır. Başkaldırı ve umut izleklerinin işlendiği öykülerdeki kahramanlar ise varoluşsal sorumluluğunu yüklenmiş, yaşadığı kötü durumla yüzleşmiş kişilerdir. Necip Tosun'un

öykülerinde yalnızlık, intihar, bunaltı izleklerine ait örnekler fazladır. Tosun'un öykülerinde genellikle bireysel sıkıntılar yer alır. Ancak az da olsa bazı öykülerinde toplumsal problemlere değindiği görülür.

Bu çalışma, Necip Tosun'un tüm öykülerinden hareket ederek onları postmodernizm ve varoluşçuluk akımları çerçevesinde anlamlandırma gayretindedir. Hiçbir zaman çalışmada yer alan konularla ilgili söylenecekler bitmiş değildir. Daha önce "Necip Tosun'un Öykülerinde Postmodernizm ve Varlık Algısı" üzerine çalışılmadığından bundan sonra yapılacak olan çalışmalara yol göstermede atılan bir adım olabilirse hedefine ulaşmış olacaktır.

## KAYNAKÇA

### NECİP TOSUN'UN ESERLERİ

#### KİTAPLAR

##### 1.1.HİKAYELER:

Tosun, N. (2017a). *Küller ve Uçurumlar*. İst.: Dedalus Yay.

Tosun, N. (2017b). *Otuzüçüncü Peron*. İst.: Dedalus Yay.

Tosun, N. (2016). *Ansızın Hayat*. Ank.: Hece Yay.

Tosun, N. (2017c). *Emanet Hikayeler*. İst.: Dedalus Yay.

##### 1.2.DENEME

Tosun, N. (1999). *Hayat ve Öykü*, Ank.: Hece Yay.

##### 1.3. ARAŞTIRMA- İNCELEME

Tosun, N. (2014). *Modern Öykü Kuramı*. Ankara: Hece Yay.

Tosun, N. (2017). *Türk Öykücülüğünde Rasim Özdenören*. İst.: İz Yay.

Tosun, N. (1992), *Mesut Uçakan'la Sinema Söyleşileri*, İst: Nehir Yay.

Tosun, N. (2004), *Türk Öykücülüğünde Mustafa Kutlu*, İst.: Dergah Yay.

Tosun, N. (2005), *Film Defteri*, İst.: Dergah Yay.

Tosun, N. (2013), *Öykümüzün Kırk Kapısı*, Ank. : Hece Yay.

Tosun, N. (2015), *Doğu'nun Hikaye Kuramı*, İst.: Büyüyenay

Tosun, N. (2017), *Günümüz Öyküsü*, İst.: Dedalus Kitap

Tosun, N. (2017), *Öykümüzün Sınır Taşları*, İst.: Dedalus Kitap

## 2. YAZILAR

Tosun, N. (2017, Temmuz). *Edebiyat ve Hayat*. İtibar Dergisi(70), 59-63.

Tosun, N. (2018, Nisan-Mayıs). *Kendime Benzeyenleri Yazdım*. Hece Öykü(86).

## DİĞER KAYNAKLAR

Aktaş, Ş. (1991). *Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş*. Ank.: Akçağ Yay.

Aktaş, Ş. (2003). *1920-1940 Yenileşme Dönemi Türk Şiiri ve Antolojisi 2*. Ank.: Akçağ Yay.

Aktulum, K. (2000). *Metinlerarası İlişkiler*. Ank.: Öteki Ajans.

Aktulum, K. (2004). *Parçalılık Metinlerarasılık*. Ank.: Öteki Yay.

Antakyalıoğlu, Z. (2013). *Roman Kuramına Giriş*. İst.: Ayrıntı Yay.

Bachelard, G. (2014). *Mekânın Poetikası*. İst.: İthaki Yay.

Bahtin, M. (2014). *Karnavaldan Romana*. İst.: Ayrıntı Yay.

Bahtin, M. (2004). *Dostoyevski Poetikasının Sorunları*. İst.: Metis Yay.

Bauman, Z. (2012). *Ölümlülük, Ölümsüzlük ve Diğer Hayat Stratejileri*. İst.: Ayrıntı Yay.

Eagleton, T. (2004). *Edebiyat Kuramı*. İst.: Ayrıntı Yay.

Eagleton, T. (2015). *Postmodernliğin Yanılsamaları*. İst.: Ayrıntı Yay.

- Ecevit, Y. (2016). *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*. İst.: İletişim Yay.
- Eco, U. (2017). *Yorum ve Aşırı Yorum*. İst.: Ayrıntı Yay.
- Eco, U. (2013). *Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti*. İst.: Can Yay.
- Eliuz, Ü. (2016). *Oyunda Oyun Postmodern Roman*. İst.: Kesit Yay.
- Emre, İ. (2006). *Postmodernizm ve Edebiyat*. Ank.: Anı Yay..
- Frankl, V. E. (2018). *İnsanın Anlam Arayışı*. İst.: Okyanus Yay.
- Freud, S. (2014). *Yas ve Melankoli*. İst.: Telos Yay.
- Gasset, O. (2014). *İnsan ve Herkes*. İst.: Metis Yay.
- Giddens, A. (2014). *Modernliğin Sonuçları*. İst.: Ayrıntı Yay.
- Girard, R. (2013). *Romantik Yalan ve Romansal Hakikat*. İst.: Metis Yay.
- Gündüz, O. (2003). *Düş ile Gerçek Arasında Oktay Akbal'ın Öykücülüğü*. Ank.: Akçağ Yay.
- Harvey, D. (2014). *Postmodernliğin Durumu*. İst.: Metis Yay.
- Heidegger, M. (2018). *Varlık ve Zaman*. İst.: Alfa Yay.
- Horkheimer, M. (2013). *Akıl Tutulması*. İst.: Metis Yay.
- Izutsu, T. (1971). *İslâm'da Varlık Düşüncesi*, İst.: İnsan Yay.
- Jung, C. (2015). *Dört Arketip*. İst.: Metis Yay.
- Kaplan, M. (2014). *Tevfik Fikret Devir-Şahsiyet Eser*. İst.: Dergah Yay.
- Kerman, Z. (2017). *Tanpınar'ın Mektupları*. İst.: Dergah Yay.
- Kierkegaard, S. (2017). *Ölümcül Hastalık Umutsuzluk*. Ank.: Doğu-Batı Yay.

- Korkmaz, R. (2015). *Yazınsal Okumalar*. İst.: Kesit Yay.
- Le Bon, G. (2014). *Kitleler Psikolojisi*. Ank.: Tutku Yay.
- Leve, E. (2018). *İntihar*. İst.: Sel Yay.
- Levend, A.S. (2014). *Türk Edebiyatı Tarihi*. İst.: Dergah Yay.
- Maggee, B. (1979). *Yeni Düşün Adamları*. İst.: Milli Eğitim Basımevi
- Magill, F. (1992). *Egzistansiyalist Felsefenin Beş Klâsiği*. İst.: Dergâh Yay.
- Moran, B. (2015). *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış III*. İstanbul: İletişim Yay.
- Moran, B. (2016). *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*. İst.: İletişim Yay.
- Ören, A. (2016). *Üstkurgu/Üstkurmaca Üzerine*. Ankara: Hece Yay.
- Örgen, E. (2018). *40 Soruda Postmodern Edebiyat*. İst.: Ketebe Yay.
- Pappenheim, F. (2002). *Modern İnsanın Yabancılaşması*. Ank.: Phoenix Yay.
- Ricoeur, P. (2013). *Zaman ve Anlatı:Dört*. İst.: Yapı Kredi Yay.
- Rifat, M. (2019). *XX. Yüzyılda Dilbilim ve Göstergebilim Kuramları-1*. İst.: Yapı Kredi Yay.
- Sartre, J.P. (2009). *Varlık ve Hiçlik*. İst.: İthaki Yay.
- Sartre, J. P. (2017). *Varoluşçuluk*. İst.: Say Yay.
- Scheler, M. (2015). *İnsanın Kosmostaki Yeri*. Ank.: Bilgesu Yay.
- Şaylan, G. (2016). *Postmodernizm*. Ank.: İmge Kitabevi.
- Tekin, M. (2016). *Roman Sanatı I -Romanın Unsurları*. İst.: Ötüken Yay.
- Todorov, T. (2017). *Fantastik: Edebî Türe Yapısal Bir Yaklaşım*. İst.: Metis Eleştiri.



Topçu, N. (2015). *Varoluş Felsefesi Hareket Felsefesi*. İst.: Dergâh Yay.

Tüzer, İ. (2014). *Ahmet Mithat Anlatılarında Kimlik İnşası ve Modernizm*. Ank.: Akçağ Yay.

Ülken, H.Ü. (1968). *Varlık ve Oluş*. Ank. : Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Yay.

Yalom, I. (2013). *Varoluşçu Psikoterapi*. İst.: Kabalcı Yay.

#### YAZILAR:

Aydoğdu, Y. (2017, ekim). Postmodern Anlatıda Bir İmkân Olarak Üstkurmaca (Metafiction) ve Murathan Mungan Öykülerine Yansımaları. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 10(52), 61.

Bircan, U. (2016/1). Sokrates'ten Kierkegaard'a İroni. *SBARD*(27), s. 82.

Çopuroğlu, B. (2015). Türk Edebiyatı'nda Melâl: 1950 Kuşağında Bir Bunaltı, *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*, (14), s.195-207

Diler, H., & Emir, D. (2011, Ağustos). Büyülü Gerçekçilik: Latife Tekin'in Sevgili Arsız Ölüm ve Angela Carter'ın Büyülü Oyuncakçı Dükkanı İsimli Eserlerinin Karşılaştırması. *Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*(30).

Dündar, L. (2016). 12 Eylül 1980 Darbesinin Basına Etkileri. *Uluslararası Tarih ve Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 16.

Gül, F. (2014). Varoluşçu Felsefenin Türk Düşünce Hayatındaki Yansımaları. *Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 18

Kurt, M. (2009). Varoluşçuluğun Türk Edebiyatına Girişi ve İlk Etkileri, *Gazi Türkiyat*, 4

Okur Meriç, M. (2010). Meşâirü'ş-Şuara'da Sultan Cem'le İlgili Yanlış Bilgiler. *Divan Edebiyatı Araştırmaları* 4, 61.

Özsevgeç, Y. (2015, Ağustos). Büyülü Gerçekçi Kurgu Üzerine. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 8(39).

Ritter, J. (1954). Varoluş Felsefesi Üzerine, *İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Konferansları 4* ( s.1-54). İst.: İstanbul Matbaası

Sarıoğlu, G. (2008). Tarih Felsefesi Alanında Bir İnceleme: Varoluş Felsefesi ve Tarih Anlayışı, *Mustafa Kemal Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 5 (9)

Sözen, M. (2008). Anlatı Mesafesi- Anlatı Perspektifi Kavramları, Sinematografik Anlatı ve Örnek Çözümler. *ZKÜ Sosyal Bilimler Dergisi*, 4(8).

Şişman, G. (2015). Turgut Uyar'ın “Geyikli Gece” Adlı Şiirine Varoluşsal Bir Yaklaşım Denemesi. *Turkish Studies*, 10 (16)

Tuğluk, A. (2017). İroni Nedir? *İdil Dergisi*, 6(29).

#### TEZLER:

Alan, İ. (2005). *Bilge Karasu'nun Hikayeciliği*, Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, Konya, 2005

Bildirici, H. (2006). *Selim İleri'nin Hikayelerinde Dostluk Temasının Açılımları*, Kırıkkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, Kırıkkale, 2006

Dinler, M. (2014). *Oğuz Atay'ın Edebî Metinlerinde Ana İzlekler ve Yazarın Türk Edebiyatı İçindeki Yeri*, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sosyoloji Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 2014

Doğan, S. (2011). *Oğuz Atay'ın Romanlarında Bireysel Temalar*, Kırıkkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı, Kırıkkale,2011

Erzen, R.M. (2007). *Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun Şiiri Üzerine Bir Araştırma*, Gazi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalı, Doktora Tezi, Ankara, 2007

Eşitgin, D. (1999). *Bilge Karasu'nun Hikayelerinde Anlatı Yapısı*, Ondokuz Mayıs Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, Samsun, 1999

Göncü, B. (2012). *Ömer Seyfettin'in Kısa Hikâye Sanatı*, İstanbul Bilgi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Karşılaştırmalı Edebiyat Yüksek Lisans Programı, Yüksek Lisans, İstanbul, 2012

Gülşen, A. (2012). *Tarihi Gerçek ve Roman Gerçeği Açısından Kemal Tahir'in Romanları*, Afyon Kocatepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, Afyon, 2012

İş, A. Ö. (2007). *Ferit Edgü ve Demir Özlü'nün Hikayelerinde Varoluşçu Öznellik*, Boğaziçi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Yüksek Lisans, İstanbul, 2007

Kara, S. (2014). *Rasim Özdenören Hikayesinde Toplumsal Değişimin İzleri*, Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 2014

Karataş, S. (2013). *Hulki Aktunç'un Öykücülüğü*, Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, Van, 2013

Kurt, M. (2007). *1950 Sonrası Türk Edebiyatında Varoluşçu Felsefeden Etkilenen Yazarların Romanlarında Yapı, Tema ve Anlatma*, Gazi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalı, Ankara, 2007

Koçak Işık, A. (2013). *Mustafa Kutlu'nun Hikayelerinde Modern Kentli İnsanın Bunalımları*, Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 2013

Özcan, M. (2005). *Cumhuriyet Türk Romanında Postmodernizmin Yeri*, Mersin Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, Mersin, 2005

Özer, A. R. (2016). *Orhan Kemal'in Hikayelerinde Yapı ve Tema*, Marmara Üniversitesi, Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 2016

Tarhan Gündoğ, Ö. (2009). *Guy de Maupassant ile Sait Faik Abasıyanık'ın Öykülerindeki Ortak İzlekler ve Karşılaştırmalı İçerik Çözümlenmeleri*, Eskişehir Osmangazi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Karşılaştırmalı Edebiyat Bilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, Eskişehir, 2009

Yiğit, L. (2007). *Ferit Edgü'nün Roman ve Öykülerinde Yapı ve Tema*, Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, Van, 2007

## EKLER

### NECİP TOSUN RÖPORTAJI

**1.Bize Necip Tosun'un hayatından bahsedebilir misiniz? Necip Tosun kimdir? (Ailesi, çocukluğu, yaşadığı şehirler, doğum tarihi, doğduğu yer, anne-babanız kimdir, anne ve babanız hayatta mı, anne-baba ile iletişimimiz, kardeşleriniz, ilkokul, ortaokul, lise ve üniversiteyi nerede okudunuz? )**

1960 yılında Kırıkkale'de doğdum. Altı kardeşten beşincisiyim. Babam Makine Kimya'da işçiydi. Annem ev hanımı. Doğduğum evde Kur'an dışında hiç kitap yoktu. O günün şartlarında pek çok insan gibi maalesef annem ve babam da okuma yazma bilmezdi.

Annem ve babam şu an hayatta değiller. Annemin de babamın da vefatı ben de derin izler bıraktı. Annem önce vefat etti. *Küller ve Uçurumlar* kitabındaki 'Süt Kokusu' öyküsünde annemin vefatını anlattım. 'Yorgun Irmak' öyküsü de babamın öyküsüdür. Yorgun Irmak öyküsünü yazdığım da babam hayattaydı. Ben bu öyküyü yazdıktan kısa bir süre sonra yani geçen yıl vefat etti. Babam son dönemlerinde Alzheimer hastalığına yakalandı. Öyküde babamın hastalığı da olmak üzere, hiçbir ilave yapmadan birebir babamın öyküsünü anlattım. Babamın gerçekten öyle bir bahçede hayatı geçti. 'Kırılmalar' öyküsü de ablamın rahatsızlığını anlattığım öyküdür. Öyküde ablamın nasıl vefat ettiğini anlattım. Kırılmalar öyküsü insanları ne kadar çok etkilediyse Farsça'ya çevrildi ve İran'da hazırlanan kırk öykü antolojisinde yer aldı.

Ailemle iletişimime gelince, beşinci çocuk olduğum için benden büyük kardeşlerim evlenip gittiler ve evde annem, kız kardeşim, babam ve ben vardık. Ev çok kalabalık olmadığı için

annem ve kız kardeşimle daha yakındık. Annem ve babamla o yüzden iletişimimiz kuvvetliydi.

İlkokul, ortaokul, liseyi Kırıkkale’de okudum. Üniversiteyi Ankara’da okudum. Gazi Üniversitesi İşletme bölümünü bitirdim.

**2.Çocukluğunuzda yetişme tarzınızda kimler etkili oldu? Öykü yazmaya çocukluğunuzda mı başladınız? (Yani ailede sizi yönlendirecek yazan çizen birileri var mıydı, yarışmalara katılır mıydınız, edebiyat sevginizi tetikleyen bir öğretmeniniz oldu mu?)**

İlkokula kadar hiç kitapla uğraşmadım. İlkokulda, okulda gördüğüm kadarıyla kitaplarla hemhâl oldum. Yoksul bir ailede büyüdüğüm için kültürel ve sosyal aktivitelerimiz okulla sınırlıydı. İlkokul dönemlerinde benim kuşağım bilir Kemalettin Tuğcu vardı. Onu okurduk. İlkokul dönemim böyle geçti. Ancak ortaokula geldiğimde benim için dönüm noktası oldu. Kırıkkale’de Karşıyaka Ortaokulu’nda okudum. Yazmaya ilişkin bir yeteneğim olup olmadığını bilmiyordum o zamanlarda. Ortaokul 2.sınıfta edebiyat öğretmenimiz bizden başımızdan geçen ilginç bir olayı kompozisyon olarak yazmamızı istedi. Ben de çocukluğumda yaşadığım ayağımın kırılması hadisesini yazdım ve çok iyi dramatize ederek aktardım. Uzun tuttuğum kompozisyonda duygularıma da detaylı yer verdim. İlk dramatik olarak yazdığım metin olmasından ve içinizde düşündüğünüz bir şeyi kağıda aktarmaktan dolayı yazarken çok heyecanlandım. Büyük bir keyif alarak yazdığım kompozisyon üç sayfa tuttu. Bir hafta sonra öğretmenimiz yazdığım kompozisyonu ismimi söylemeden sınıfta okudu. Okuması bittikten sonra sınıfa beğenip beğenmediklerini sordu. Arkadaşlarım çok beğenmişti ancak ben kıpkırmızı olmuştum. Çünkü bu kompozisyonun öğretmenle aramızda kalan bir giz olduğunu düşünüyordum. Ruhumun herkesin önünde ortaya serildiğini hissettim. Yazının çok tehlikeli ve etkili bir şey olduğunu o gün fark ettim. Yazdığımız her şey bir başkasının kalbine degebiliyor. Yazmanın büyüü beni o gün yakaladı. Öğretmenim beni o günden sonra Kırıkkale Halk Kütüphanesi’ne yönlendirdi. Her gün oradan bir kitap almamı ve okumamı istedi. Her hafta, her gün o kütüphaneye geliyor musun gelmiyor musun takip edeceğim, dedi. Evimizde kitap olmadığı için kütüphaneye birlikte okuma maceram

başladı. Klasikler de dâhil olmak üzere ciddi bir okuma serüvenim oldu bu dönemde. Anlayabildiğim kitapları okuyordum, anlayamadıklarımı geri bırakıyordum. Yazma yeteneğimi keşfedip yavaş yavaş yazmaya da başladım. Lise 2.sınıfa geçtiğim de edebiyat-kültür kolu başkanı oldum. Edebiyat günleri ve geceleri düzenledim, duvar gazetesi çıkarttım. Böylece edebiyatın daha fazla içine girdiğimi anladım. Bir gün Kırıkkale'deki Gençlik Kitabevi'ne gittim. Dışarıdan baktım 'Diriliş Nesli'nin Amentüsü' ve 'İslâm Toplumunun Demokrasi Kültürü' diye bir kitap vardı. İçeriye girdim. Kitapçıya sordum. Sezai Karakoç'un kitaplarıydı ve adını daha önce hiç duymamıştım. Kitabevinin sahibi olan beyefendi şaşırdı. Kaçınıcı sınıfta okuduğumu ve gerçekten Sezai Karakoç'un kitaplarını mı istediğimi sordu. Daha sonra bana Sezai Karakoç'un tüm kitaplarını getirdi. Masaya yığıdı. Ben de korktum. Çünkü bunların hepsini alamazdım. Öğrenciydim ve param yoktu. Ben iki tane kitap alacağım dedim. Kitapçı büyük bir samimiyetle "Sen lise 2'de okuyan bir öğrenci olarak gelip Sezai Karakoç'un kitaplarını istemişsin ve yazarı keşfetmişsin. Bu yüzden ben de sana bu kitapları hediye ediyorum. Farklı kitaplar istersen onları da veririm." dedi. Hayatımın dönüm noktası bu kitaplardı. Bu sayede lise 2'de Sezai Karakoç'u ezberleyerek okudum. Daha sonra diğer yazarları keşfettim. Necip Fazıl'ı, Nuri Pakdil'i okudum. Edebiyat dünyasından bir kişi olacağımın çizgisi Kırıkkale'den belliydi. Maalesef ki o dönemde Kırıkkale'de bu kitapları okuyabileceğim bir yer yoktu. Kitapları nerede okuyacağımı bilemezdim. Yoksul bir aile olduğumuz için de o dönemde kitaba para vermek büyük bir lüks sayılırdı. Ben de annem ve babama kitapları göstermeden eve getiriyordum. Aldığım kitapları önce evin arka penceresinden içeriye atıp sonra da ön kapıdan eve giriyordum. Ailemden gizleyerek hep kitap okudum. Lise son sınıfa kadar ailemin bu kitaplardan haberi olmadı. Gördüklerindeyse bu kitapları gizleyerek bu kadar çok biriktirdiğime şaşırmışlardı. Bazen kahvehanelere giderdim. Ancak kahvede kitap okumak çevredekiler tarafından pek hoş karşılanmazdı. Lise dönemim çok yoğun bir okumayla geçti. Kompozisyon sınavlarında hocamız, ne yazacağım diye, başımda beklerdi. Ben bir yazar olacağım, duygusu o zamanda filizlenmeye başladı.

Kırıkkale’de edebiyat konuşacağım çok az kişi vardı. Bu konuda sayabileceğim iki kişi söyleyebilirim: Biri İlhami Çiçek diğeri de Cahit Yeşilyurt. Edebiyat öğretmenimdirler. Lise yıllarım bu şekilde geçti.

Üniversiteyi Ankara Gazi Üniversitesi’nde okudum. Yazma noktasında üniversite yıllarım dönüm noktası oldu. Artık Maveria Dergisi’ni de tanıyordum, takip ediyordum. Kırıkkale’li arkadaşlarla aynı evde kaldık. Okulun birinci haftasında Maveria’ya gittim. Kapıyı açan kişiye ben bu dergiyi okuyorum ve tanışmaya geldim, dedim. Hem büyük bir cesaret gösterdiğimden hem de heyecandan titriyordum. Karşıma oturan kişi adımı sordu, söyledim. Kendisi de adının Cahit Zarifoğlu olduğunu söyledi. Derginin baş yazarlarından biriydi. Yazar olarak ilk tanıştığım kişi Cahit Zarifoğlu’ydu. Benden sürekli olarak Maveria dergisine gidip gelmemi ve arkadaş olmamızı istedi. Dergiye gidip geldikçe yeni yazarlarla tanıştım. Dergiye sürekli olarak farklı farklı yazarlar gidip geliyordu. Rasim Özdenören, Akif İnan, Erdem Beyazıt, Alaattin Özdenören yani Yedi Güzel Adam’ın tamamını orada tanıdım. Edebiyata dair konularla ilgi sohbetler ediyorlardı. Cahit Zarifoğlu ile tanıştığımız sıralarda günlük yazmaya başladım. Dergi de karşılaştığım yazarlarla tanışmamı da detaylı olarak yazıyordum. Yedi Güzel Adam’ın edebiyatla ilgili yaptığı sohbetleri eve gidince günlüğümde sayfalarca yazıyordum. Bugün bana soruyorlar yazar olacağını biliyor muydun, Yedi Güzel Adam’ın önemli kişiler olacağını biliyor muydun diye ama tabi ki o zamanlarda bunu kestirmek çok zor. Ben sadece yaşadıklarımaya günlüğümde yer vermek istedim. Cahit Zarifoğlu’nun bana anlattığı her şeyi yazdım. O günlerde bir de Edebiyat Dergisi vardı. Bir gün o derginin de kapısını çaldım. Orada Nuri Pakdil’le tanıştım. Edebiyata dair neler yaptığımı sordu. Ben de günlük tuttuğumu söyledim. Günlük tutmanın çok önemli olduğunu belirtti.

### **3. Memuriyet hayatının yazı hayatınıza etkisi oldu mu ya da olduysa nasıl oldu?**

Memuriyete Ankara’da başladım. Önce Devlet Su İşleri’nde çalıştım sonra da Sayıştay’a memur olarak geçtim. Sayıştay’a geçmeden önce TRT’ye de başvurmuştum ancak sınavın yapılacağı gün Cahit Zarifoğlu’nu kaybettik. Ben o gün TRT’nin sınavını geçemedim.



O akşam arkadaşlarla Cahit Zarifoğlu ile ilgili tam sayfa yazı yazmaya karar verdik. Cahit Abinin öldüğü gün sabaha kadar onunla ilgili yazı yazdık. Memuriyet hayatımın da kader olduğunu düşünüyorum. Müfettişlik görevi yazın hayatımı da devam ettirmeme engel bir meslek olmadığı için bu mesleğe devam ettim. Bir yanda müfettiş olan Necip Tosun bir yanda da yazan, okuyan, edebiyata ömrünü adanmış Necip Tosun olarak hayatıma devam ediyorum.

**4. Biz bu söyleşimizde Necip Tosun'un öykü dünyasını da tanımak istiyoruz. Yani Necip Tosun yazarlık hayatına nasıl adım attı? İlk kimleri okudu, neler yazdı? Hangi dergilerde yazdı? Karşılaştığı edebiyatçılar Necip Tosun'u hangi cihette etkilediler?**

İlk yazım Aylık dergide çıktı. Maveria, Dergah, Kayıtlar, Hece, Hece Öykü de yazdım. Hatta 1990'larda Kayıtlar dergisini arkadaşlarla birlikte çıkardık. 45 sayı sürdü. Diğer yandan Hece dergisinin de çıkarılmasında yer aldım. Ankara'daki atmosferimiz bu şekilde gelişti. Hem memuriyet hem de yazarlık birlikte yürüdü. İlk olarak Sezai Karakoç'u okuyarak başladım. İlk yazı hayatıma günlük yazarak başladım. Öyle bir an geldi ki bu günlükler öykü haline geldi. Her gün duygularımı yazıyordum günlüklerime. On gün üst üste öyküye benzer şeyler yazdım günlüğüme. Günlüklerden öyküye geçtim. Sonra yazdıklarımı Rasim Özdenören'e götürdüm. Hiç öyküm yayınlanmamıştı öykülerimi götürdüğümde. Rasim Özdenören de o zamanlar Devlet Planlama da çalışıyordu. Götürdüğüm yazıların öykü olup olmadığını da bilmiyordum. Üç tane öyküyü yanımda okudu. 19-20 yaşlarında bir delikanlıyım, Rasim Özdenören gibi biri öykülerimi yanımda okuyor, bu çok heyecan vericiydi benim için. Rasim Özdenören okumasını bitirdikten sonra "Necip, intihar etmeyi düşünüyor musun?" diye sordu. *Küller ve Uçurumlar* kitabımdaki öykülerdendi okuttuklarım. Ben de "Yok abi, ben neden intihar edeyim?" dedim. "Sen kaç yaşındasın?" dedi. "20 yaşındayım" dedim. Sen bu intihar öykülerini bırak, aşk öyküleri yaz, dedi. Bu yaşta insanlar aşık olurlar bu tür duyguları yaz, dedi. Sonra espiri yaptığımı anladım. Dramatik şeyleri yazmayı sevdiğimi anladı. Beraber Zafer Çarşısı'na gittik. İntiharla ilgili bir kitap hediye etti. *Küller ve Uçurumlar* 12 Eylül sonrasında yaşadığım bunalımlı dönemin öyküleriydi. Mesela Bahçeler ve Duvarlar öyküsünün yaşanmışlığı vardır. 12 Eylül dönemini yansıtan öykülerden bir tanesidir. Kendi başımdan geçen olayı anlattığım öyküdeki kişiler de benim arkadaşlarımdır.

**5. 80 döneminde yaşananlar ideolojik bir söylem olmadan öykülerinizde izlerini taşımaktadır. Bu dönemde gördüklerinizden, duyduklarınızdan nasıl etkilendiniz? *Küller ve Uçurumlar* kitabınızdaki öykülerde intihar izleğine yoğun olarak yer vermeniz 80 dönemi olaylarının payı var mıdır?**

Benim hayatımın en dramatik dönemi 12 Eylül zamanıdır. 12 Eylül olaylarından sonra intihar eden arkadaşlarım oldu ve bu durum beni gerçekten çok etkiledi. Yaşanan olaylara, intihar eden arkadaşlarımın durumuna kayıtsız kalamazdım. Bu yüzden *Küller ve Uçurumlar* öyküsünde çok bunalımlı bir atmosfer çizmişim. İntihar mevzusuna sıkça yer vermemin sebebi en yakın arkadaşlarımı intihara götüren nedenlerle ödeşmemdi. 12 Eylül olayları yaşandığında ben üniversite 1.sınıftaydım. 12 Eylül'den bir hafta sonra Ankara'dan Kırıkkale'ye geldim. Annemin benim başıma bir şeyler gelecek korkusuyla 13 Eylül'de bahçedeki tandırda bütün kitaplarımı yaktığını öğrendim. O dönemde kitaplar gerçekten zararlı şeylerdi. 12 Eylül olaylarında insanların evleri basılıyor, kitapları alınıp tutuklanıyorlardı. Benim o dönemde Cahit Zarifoğlu, Rasim Özdenören imzalı kitaplarımın hepsi yandı. Bunu öğrendiğimde bir hafta kendime gelemedim. Kitaplarımın yanıp kül olmasıyla hafızam gitmiş gibi hissettim. Kitaplar üzerine çok yazan, notlar alan biriydim. Kitapları yanan sadece ben değildim. O hafta Ankara'nın havası griymiş çünkü herkes kitap yakmış. O zamandan bana kalan günlüklerim oldu.

Daha önce Kırıkkale'ye Necip Fazıl gelmişti. Ancak ben kendisini görememiştim. 12 Eylül'de Necip Fazıl'ı görmek için tekrar yanına gitmek istedim. Bu seferde darbe olduğundan bizi geri gönderdiler. 12 Eylül'ün bende meydana getirdiği kötü izlerden biri de Necip Fazıl'la görüşememiş olmaktır. Necip Fazıl'ı görememek kaçırdığım fırsatlardan biridir.

**6. Öykülerinizde taşra ve şehir mekânlarını bazen en ince ayrıntısına kadar tasvir ediyorsunuz. Yaşadığımız mekânlar (şehir/taşra) öykülerinizi inşa ederken nasıl etkiliyor?**

Öykülerimi yazarken mekân unsuruna çok önem veriyorum. Çünkü o mekân unsuruna insanı yerleştiriyorsunuz. Mekânlar ve mekânlara ait nesnelere ehemmiyet veririm. Öykülerimde Philips radyoyu sıklıkla kullandığımı okursunuz. O radyo eskiden bizim evimizde olan bir eşyaydı. Evimiz, radyonun durduğu yer, bahçemiz bunlar çocukluğuma kazanmış izlerdir. Hatta bahçe mekânı Yorgun Irmak'ta da vardır. Müfettiş olduğum için çok şehir gezdim. Mesela Dağların Çağrısı öykümde, Artvin'de beş aylığına gittiğim teftişte karşılaştığım veznedarın hayatını anlattım. O öyküdeki veznedarın hikâyesi de gerçek yaşamdan alınmadır. Öykülerimi kurarken kurmacanın yanında kendi hayatımda yaşadıklarım, müfettişlik görevindeyken tanıştığım, dinlediğim yaşanmışlıklar da öykülerimin karakterlerini ve mekânı belirlemede önemli bir etken oldu. Çeşitli vesilelerle 5 yıl İstanbul'da kaldım. İstiklal Caddesi ve Pera benim her gün gittiğim mekânlardandı. Öykülerimde de sık kullandığım yerlerdendir. Mekân kurmanın öyküde çok önemli olduğunu düşünürüm. İnsan hayatındaki belirleyici unsurlardan biridir mekânlar. Ben bir insanı bir mekâna yerleştirmeden anlatamıyorum. İlk öykülerimde Kırıkkale'deki evimiz çok fonksiyoneldir, orayı sık kullandım. Mesela öykümde kullandığım Simitçi Hasan da bizim kapı komşumuzdur. Taşranın boğucu havasından bahsetmem de Kırıkkale'den geliyor. Kırıkkale benim öykülerimde olumsuz bir havayı yansıtır. Öykülerimde yer verdiğim bir davası uğruna mücadele etmiş, ömrünü davasına adanmış kahramanların mekanı genellikle Ankara ve Kırıkkale'dir.

**7. Öykülerinizi her yaştan, her cinsiyetten, farklı mesleklerden kişi kadrosuyla ördüğünüzü görüyoruz. Her öykünüzde farklı insanların hayatlarının arka sokaklarına dokunuyorsunuz. Necip Tosun'un öykülerini bu şekilde meydana getirmesindeki etkiler nelerdir?**

Bazı öykülerim yaşanmışlıklardan alınmıştır. Ancak bir öykünün yazılabilmesi için yaşanması gerekmiyor. Kurgulama çok önemli. Ben içine giremediğim öyküleri yazamıyorum. Bana birinin anlatması ya da çok içten gelmesi lazım.

Tanıdığım insanlara yer veriyorsam bu durum onların öyküye değer bir insan olup olmamasıyla ilgili. Eğer bu kişilerin öyküye değen bir yanları varsa öyküleştirmekten kaçamıyorum ve öykülerimdeki kişilerden biri oluyor. Bu insanları yazmamda müfettişliğin büyük bir etkisi var. Çok yer geziyorum, çok insan tanıyorum. Bu insanların pek çok özellikleri var. Bu özellikler, bu olaylar bir süre sonra insanı içine çekiyor ve hikâyeleştirmeye başlıyorsunuz. Sıradan bir olay yazılmaya değmiyor. Beni yakalayan ve benim sevebileceğim hikâyeleri yazıyorum. Bu yüzden dünyasına girebileceğim karakterleri yazdım.

**8. Öykülerinizde özellikle Boşluğun Sesi öykünüzde Doğu'dan ve Batı'dan pek çok yazardan bahsediyorsunuz. Bu isimlere Necip Tosun'un en çok etkilendiği isimler diyebilir miyiz?**

Tabi söyleyebiliriz. Oradaki yazarlar benim çok sevdiğim yazarlar. Oğuz Atay'ın emaneti bir hikâye Boşluğun Sesi. Oğuz Atay'ın Doğu-Batı çatışmasına yer verdiği bir öykü. Öyküde bahsettiğim yerlere de gerçekten gittim. Londra'ya, Virginia Woolf, Katherine Mansfield'den bahsettiğim yerlere, Paris'te Proust'un bulunduğu yere, İran'a, İsfahan'a, Şiraz'a gittim. Bahsettiğim yazarların kimisinin memleketlerine kimisinin kabirlerine gittim. Bu öyküde bahsettiğim yazarlar kurmaya çalıştığım öykü dünyasının yazarlarıdır. Virginia Woolf, Mansfield, Mevlana... Bütün bunların hepsinden bir şeyler almak istiyordum. Öyküde bu yazarları da vererek edebiyat anlayışımı yansıtmaya çalıştım. Türkiye'deki sağ-sol keskin kutuplaşmasına bir itiraz niteliği de taşıyor bu öykü. Boşluğun Sesi öyküsünde

adı geçen yazarların yazınsal anlayışlarının da karşılaştırması var. Bu öyküde hem yazınsal tutumları hem de medeniyet farklılıklarını tartıştım. Doğu-Batı tartışmasını da belli bir çizgiye taşıdım. Oradaki yazarlar benim edebiyat anlayışımı da belirleyen yazarlardır.

**9. Öykü kitaplarınızın yanında araştırma-inceleme kitaplarınızın da bir hayli hacim kazandığını görüyoruz. Necip Tosun’u hayatında öyküyle birlikte araştırma-inceleme yazılarını yazmaya sevk eden nedenler nelerdir?**

*Küller ve Uçurumlar* ile *Otuzüçüncü Peron* öykü kitaplarımı yazdığım Türkiye’de öykü üzerine kuramsal, araştırma, inceleme kitaplarının çok az olduğunu gördüm. Ben hem yaptığım işi anlamak hem de bir öykü poetikası oluşturmak istedim. Araştırma, inceleme yazılarımı hazırlarken çok planlı ve sistematik yaptım. Rastgele ve dağınık bir çalışma planım olmadı. Modern Öykü Kuramı kitabı üzerine 6-7 yıl uğraştım. Tek tek konularını belirledim. Bilinçakışı, postmodernizm, ironi... Bunların üzerine tefekkür ederek başlıkların altını oluşturdum.

Öykümüzün Kırk Kapısı’nda da bu işin öncülerini yazdım. Öykülerimizi kim kurmuş, öykümüzü nereye kadar getirmiş bunlara yer verdim.

Günümüz Öyküsü’nde de daha güncel yazarları yazdım. Öykümüzün Sınır Taşları, Öyküyü Sanat Yapanlar... Bunların hepsini yazmamın sebebi büyük bir eksiklik olduğunu fark etmemdi. Bana göre bir edebiyatçı sadece bir şiir, öykü yazıp kenara çekilmemeli. Yazdığı türe ilişkin de hizmet etmeli ve bu türün imkânlarını da genişletmeli diye düşünüyorum. Öykü yazdığım için öykünün sorunlarına daha hâkimim ve bu alanla ilgili boşlukların doldurulması kanaatindeyim. Ülkemizde tecrübe aktarımının eksik olduğunu düşünüyorum. Okuduğumuz şeyleri yazmamak gibi, bizden sonraki kuşaklara aktarmamak gibi bir yanlışlığımız var. Haftaya Edebiyat Atlası adında yeni kitabım çıkacak. Bu eserde 30 yıllık okuma serüvenimi anlattım. Öyküler duygularla, kuram daha çok malumat ve bilgilerle yazılıyor. Kuram yazarken kaçırdığım öyküler de oldu. Kuram inceleme kitabı için yazacağım konuları not alırken öykü için yazacağım duyguyu kaçırmış oluyorum. Okuduğum kitabın duygu dünyasını kaçırp öykü yazma eyleminde uzaklaşmış oluyorum.

Bu bakımdan kuram yazmanın dezavantajları da oldu. Fakat dezavantajlarının yanında avantajları da oldu tabi ki. Bir öykünün nasıl yazıldığını, hangi aşamalardan geçtiğini, iyi bir öykü yazmanın özellikleri nelerdir, ben bunları araştırma-inceleme eserlerini yazarken öğrendim. Araştırma- inceleme eserlerinin öyküme çok büyük bir desteği ve avantajı olduğunu düşünüyorum. Bu kitaplarla da bir taraftan çok sevdiğim ve yazdığım türe hizmet etmek istedim. Büyük yazarların da hem ürün verip hem de ürün verdikleri türe hizmet etmeleri kuram yazmamda örnek oldu.

**10. Necip Tosun sosyal medya takipçilerinin de gördüğü üzere çok kitap okuyan, yeni çıkan kitapları çok iyi takip edip, okuyan bir yazar. Çıkan yayınlara da bakarak değerlendirdiğinizde Türk edebiyatında şu tarz kitaplar da yer alsın dedikleriniz var mıdır? Varsa nelerdir?**

Yeni çıkan kitapları yakından takip ediyorum. Edebiyattaki en büyük eksikliğin poetik yazılar olduğu kanaatindeyim. Bizim eski geleneğimizde sebeb-i telif yazıları vardı ve bu yazılarda bir eserin neden yazıldığı, yazdıklarında ne anlatmak istiyorlar, yazdıkları hangi akıma denk düşmekte bunlar anlatılırdı. Bu tarz yazılar sadece kendi edebiyatımızda değil Batı'nın edebiyatında da mevcut. Dostoyevski, Tolstoy... Yazdıkları ürünlerin poetik addialarını açıklamışlar.

Türkiye'de son dönemlerde kuramsal yazılara katkıda bulunuyorlar. Araştırma-inceleme yazılarının artması için bizzat edebiyatçı arkadaşların bunları yapması gerektiğini düşünüyorum. En büyük eksiklik edebiyatçıların poetik, inceleme-araştırma kitapları yazmamalarıdır.

Poetik kitapların yanında edebiyat eleştirilerinde de ciddi eksiklikler var. Edebiyat eleştirisi yalnızca olumsuz ve yüzeysel bir bakış açısıyla yapılıyor. Edebiyat eleştirilerine bakıldığında ya redde sıkışıyor ya da beğeni noktasında kalıyor. Edebiyat eleştirisi bir yorumlamadır, analizdir, bir yerden alıp bir yere getirmektir.

**11. Edebiyatımıza katkınız daha çok öykü ve araştırma-inceleme yazıları üzerine. Roman ve şiir türüne yönelmemeniz bilinçli bir tercih mi? Roman ve şiir türleriyle ilgili neler düşünüyorsunuz?**

Evet, önceliğim öykü oldu. Çünkü öykünün çok ihmal edilmiş bir tür olduğunu düşündüğümden ve bir öykü yazarı olduğum için daha çok öykü araştırma-inceleme yazılarına yöneldim. Yeni çıkacak Edebiyat Atlası kitabında bu çizgimi biraz değiştiriyorum. Edebiyat Atlası kitabında dünya romanı, dünya öyküsü, deneme yani farklı türleri bir arada ele aldığım bir tür oldu. Bundan sonra ele alacağım kitaplar öykü ağırlıklı olmayacak. Bundan sonraki kitabım Edebiyat İdeoloji ve Hayat bağlamında olmasını planlıyorum. İdeoloji hayatımızı nasıl belirliyor, bir yazar poetikası nedir bunlara ilişkin hem romancılar hem şairler var burada. Muhayyel dergisinde Dünya Roman kitaplığı bölümünde sadece dünya romanı üzerine yazıyorum. Daha sonra burada yazdıklarım kitaplaşacak. Bunun eksiklik olduğunu bildiğim için bu boşluğu doldurmaya yöneldim. Sabit Fikir’de de Dünya Öyküsü’nü yazıyorum. Öykü dışında temel konularını tartışacağım diğer kitabımda Edebiyat İdeoloji ve Hayat olacak. Dostoyevski Tolstoy, Kemal Tahir, Cemil Meriç, Peyami Safa, Nazım Hikmet, vs. böyle kırk tane 20’si yabancı 20’si yerli yazar yer alacak. Bunların edebiyat anlayışları, poetikaları, ideolojileri neydi ve nasıl bir hayat yaşadılar bunlar bağlamında Edebiyat İdeoloji ve Hayat eseri meydana geldi. Eser şu an bitmiş durumda ve Eylül ayında çıkmasını planlıyoruz.

**12. Bazı röportajlarımızda öykülerinizde tekniği Batı’dan içeriği, duyguyu Doğu’dan aldım diyorsunuz. Doğu ve Batı edebiyatını karşılaştırdığımızda neler söyleyebilirsiniz?**

Doğu’nun Hikâye Kuramı kitabını yazarken Doğu’nun temel metinlerini okudum. Seyahatname, Mesnevi, Bostan, Gülistan, menkıbeler, battalgaziler... Okuduğum bu metinlerden yola çıkarak Doğu hikâyesi nedir, nereye varır bunların cevaplarını aradım. Bu noktada Doğu nasıl anlatıyor Batı nasıl anlatıyor karşılaştırmasını da yapmayı ihmal etmedim. Doğu hikâye geleneği olan bir medeniyet. Doğu kendi gerçekliğini, hakikati hikâyeyle anlatmış. Batı ise daha çok resim, heykel, müzik üzerinden kendinî anlatma çabasına gitmiş. Bizim ise her şeyimiz hikâye. Dolayısıyla hikâye bizde çok güçlü bir

fonksiyona sahip. Çağdaş anlatılar dediğimiz roman, öykü (tabi hikâye Doğu'dan geliyor ancak günümüz insanının diline bugünkü öykü hitap ediyor) ile kullanılan teknikleri yakalamış ve kavramsallaştırmışlar. Örneğin bilinç akışı, postmodernizm... Biz Doğu'nun temalarını, hakikat düşüncesini edebiyatın geldiği anlatım teknikleriyle anlatabiliriz. Mesela Çehov öyküye dair bir teknik kullandıysa bizim de bunu kullanmamız için hiçbir sebep yok. Hakikatin ise zamanın diliyle nasıl anlatılacağı önemli. Tekniği Batı'dan, içeriği Doğu'dan ifadesinde şunu anlatmaya çalıştım: Hakikati biz zamanın diliyle nasıl anlatabiliriz?

**13. Araştırma-inceleme kitaplarınızdan biri 'Modern Öykü Kuramı' başlığı taşıyor. Modern öyküyü geleneksel öyküden ayıran hususlar nelerdir? Neden modern öykü?**

Eserlerimden birinin adı Modern Öykü Kuramı diğeri adını Doğu'nun Hikâye Kuramı. Başlıklarını bilinçli olarak öykü ve hikâye diye ayırdım. Hikâye dediğimizde şu andaki kuramsal anlamda giriş, gelişme, sonuç disiplinini ve bilinç akışı, postmodernizm, fantastikle de farklı bir disiplin olarak son yüzyılın ürünü olan öyküyü kastettim. Doğu'nun Hikâye Kuramı'ndaki hikâye sözcüğünde ise çok geriye giderek Evliya Çelebi'nin Seyahatnamesi'nden tutalım da cenknameler, battalgaziler gibi edebi bir metin iddiası olmayan yani yazmaya dayalı olmaktan daha çok anlatmaya yaslanan türleri de hikâye olarak adlandırdım. Hikâye ve öyküyü bu şekilde ayırt ediyorum. Mesela Ahmet Mithat'tan önceki anlatılanlar benim fikrime göre hikâyeydi. Ömer Seyfettin'le, Halit Ziya'yla birlikte anlatma geleneği yazmaya evrildi. Yazılan bir şey haline geldi. Hikâye anlatılan bir şey, öykü ise yazılan bir şey. Topluluk içerisinde pek çok öyküyü okusanız kimse bir şey anlamaz çünkü yazılmak için yazılmıştır. Hikâyenin ise lafzi bir pozisyonu vardır. Doğu'nun anlatma geleneğine hikâye, Batı'nın anlatma geleneğini de öykü olarak görüyorum.

**14. Necip Tosun'un araştırma-inceleme kitaplarını okuduğumuzda ciddi bir birikim olduğu anlaşılıyor. Kendinize ait kitap okuma yönteminiz var mıdır? Okuduğunuz kitaplardaki ölçütleriniz nelerdir?**

Hayatım boyunca hiçbir zaman sevdiğim bir kitabı okuyayım diye bir şey olmadı. Yeni kitapları alırım, okurum, şöyle bir karıştırır çok ilgilendiğimi okurum. Ama kendimi yeni



çıkan kitaplara kaptırmam, rastgele okumam hiç olmadı. Ölçütüm ise bir gün mutlaka kullanabileceğim bir kitap olmasıdır. Belli bir kitap yazıyorumdur ve onun açılımını alıyorumdur. Mesela Edebiyat, Hayat ve İdeoloji diye bir kitap yazacağım diyelim. Buradan kırk tane yazar belirleyeceğim ve şu konuları tartışacağım diyorum. Şu konuyla ilgili şu kitapları okuyacağım diye belirliyorum. Ondan sonra bütün okumalarımı bunlara yönlendiriyorum. Bu okumalarım ile ilgili kitaplar alıyorum. Aldığım kitabı hemen okumuyorum. Kaleme alacağım konuyla ilgiliyse okuyorum. Değilse bir kenarda bekletip o kitapla ilgili işleyeceğim bir konuyu kaleme alacağım zaman okumaya başlıyorum. Belirlediğim disiplin dışında bir kitap okumuyorum. Kitapları okurken de yeni yazı konuları oluşuyor. Örneğin Nazım Hikmet üzerine bir yazı yazıyorum. Poetik tutumları, ideolojik tutumları, hayatları iç içe geçiyor. Bunlar üzerine bağımsız bir kitap yazsam ne güzel oluyor diyorum. Edebiyat Atlası kitabını yazarken bu fikir oluştu. Ben hemen yazarları belirledim. Çoksesliliği Dostoyevski üzerinden inceleyeceğim, varoluşçuluğu Sartre üzerinde inceleyeceğim, Bodler'i yıkıntı edebiyat üzerinden inceleyeceğim diyorum. Bu yazarları belirleyip o konuları, temellerini oluşturarak hazırlıyorum. Kitabı bitireceğim tarihi de belirliyorum.

Yazar okumasının da rastgele olmaması kanaatindeyim. Bu yüzden yaptığım okumalarım bilinçli okumalardır.

**15. Bugün kitapçı raflarına baktığımızda çok farklı isimler, kitaplar görmek mümkün. Zaman ilerledikçe de niceliksel sayıları artıyor. Sizce bir yapıtın niteliksel kalıcılığı sağlaması hangi özelliklere haiz olmasıyla alakalıdır?**

Edebiyat Atlası kitabımda popüler edebiyat ile nitelikli edebiyatın karşılaştırmasını yaptım: Popüler edebiyat hangi özellikleri taşıdığı için çok satılıyor, nitelikli edebiyat hangi özellikleri taşıdığı için az satılıyor ve yarınlara kalıyor. Piyasada popüler edebiyat olarak bildiğimiz bütün kitaplar çok kolay okunabilen, insanları çok fazla düşündürmeyen, okurlarına televizyon seyretme zevki veren, toplumsal paylaşımın bir parçası olan kitaplardır. Popüler edebiyatın yazarları okurun ayağına gider. Okur ne isterse okura onu verir. Nitelikli edebiyatta ise bunun tam tersi bir durum geçerlidir. Düşündüren, kişinin zihni tekamülünü

zorlayan kitaplar yer alır. Nitelikli edebiyat çok satmayı ve okurun istediği gibi yazmayı önemsemez. Yazılmadan önce de bu kriterler belirlenir. İçinde barındırdıklarının zamanla okurun belleğinde oturacağını düşünür.

Esendal'ın yazarlarla ilgili bir yorumu vardır. Bu yorumu çok beğenirim. Üç çeşit yazar vardır. Birincisi, yazarların bir kısmı toplumla beraber yürür. Toplum ne düşünüyorsa onu düşünür. En çok alkışı bunlar alır. Bunlar popüler edebiyatçılardır.

Bir diğer yazar bölümü ise toplumun gerisinde yürür. Toplum bunları da sever ve alkışlar.

Sonuncu yazar grubu ise toplumun çok önünde gidenlerdir. Bunlar has yazarlardır. Toplum bunların yüzüne bile bakmaz. Bu tespitleri çok doğru buluyorum.

Çünkü edebiyat sayıları kaydetmez, değerleri kaydeder. Edebiyatta çok satmış olmanın hiçbir önemi yok. Yarınlar kalabilmesi için de edebiyatın kaydetmesi gerekir. Bu yüzden bu çok satanların hiçbiri tarihe geçmeyecek.

**16. Bazı yazarlar yazma işinde kimi zaman bireysel kimi zamanda bir grup olarak ilerlerler. Öykü dünyasına girdiğinizde size bu konuda yoldaşlık eden, birlikte edebiyatın hazinelerini keşfettiğiniz bir arkadaş grubunuz var mıydı? Varsa bu süreçte birlikte nasıl bir yol izlediniz?**

Edebiyat özellikle başlangıç dönemlerinde kollektif olunması gerekir. Yaptığımız işin karşılığını bilmiyorsunuz yani iyi bir şey mi yazdınız kötü bir şey mi yazdınız, neler okumanız gerekiyor, kimi takip etmemiz lazım bunlara dair bir yol çizilmesi gerekiyor. Bu yüzden edebiyat mahfillerine bir yazarın girmesinden yanayım. Bizim dönemimizdeki edebiyat mahfilleri dergilerdi. Mesela ben Maveria dergisine gittim ve Yedi Güzel adamlarla tanıştım. Edebiyat Dergisi'ne de gittim. Kayıtlar ve Hece dergisini çıkardık. Buralarda hep bir edebiyat topluluğumuz oldu. Bu edebiyat toplulukları içerisinde birbirimizi besledik. Ramazan Dikmen, Ömer Lekesiz, Cemal Şakar, Hüseyin Atlansoy, Cafer Turaç, Rasim Özdenören, Mustafa Kutlu hep bu isimlerle birlikteydik. Edebiyata dair neler yaptığımızı biliyorduk. Yazılarımızı birbirimize gönderiyorduk, kitaplar soruyor ve öneriyorduk. Biz

Cemal Şakar'la hâlâ yazdıklarımızı birbirimize göndeririz. Dostluğumuzun arasından 40 yıl geçmesine rağmen beğendiğimiz kitapların isimlerini birbirimize gönderiyoruz. Bu yüzden mahfillerin çok önemli olduğunu düşünüyorum.

Bundan 15 yıl önce Papağan Cafe diye bir yer vardı ve arkadaş grubumuzla her Perşembe on yıl boyunca burada buluştuk. Okuduğumuz kitapları, dergileri getirip orada bunlar üzerine fikir telakkisinde bulunduk. On beş yıl sonra hepimizin on beşer tane kitabı oldu. Buradan iki kişi ayrı dergiler çıkardı. Hayriye Ünal şu an Hece dergisini, Mustafa Aydoğan Edebiyat Ortamı dergisini çıkarıyor. İlk dönemlerde cafeler, dergiler, kıraathaneler çok önemli. Yazarlığımda içine dâhil olduğum edebiyat mahfillerinin bana çok faydası oldu. İnsani ilişkiler edebiyatı çok besleyen bir şey.

Cemal Şakar da şu an Türk edebiyatının önemli isimlerinden biri. Benim en yakın arkadaşarımdan bir tanesi. Onunla üniversite 1.sınıftayken tanıştık. Cemal ile karşılaşma anımızı da anlatmak isterim. Cemal benim edebiyatla ilgilendiğimi bildiği için bir gün yanıma geldi ve bana edebiyatla ilgilendiğini, edebiyatçı olmak istediğini söyledi. Beni edebiyatçılarla tanıştırır mısın, dedi. Biz Cemal'le karşılaştığımız gün Maver'a'ya gittik. Onu Cahit Zarifoğlu ile tanıştırdım. İki saat boyunca durmaksızın edebiyatın önemli isimlerini anlattı. Rilke'den Dostoyevski'ye, dünya edebiyatından bizim edebiyatımıza kadar her şeyden bahsetti ve sanki Cemal'in edebiyatçı olmak istediğini anlamışçasına konuştu. Ben Cahit Abiyle ilk defa karşılaşmışım gibi hissettim. Çok güzel bir sohbet oldu. O zamandan bu zamana hâlâ da dostluğumuz sürmektedir.

### **17. Öykücülüğümüzün kuruluşu, gelişmesi ve nitelikli bir kimliğe kavuşması için atılması gereken adımlar konusunda ne düşünüyorsunuz? (örneğin bir öykü sözlüğü)**

Okuma birikimlerinden sonra okumayla yazarlığı birleştirdim. Edebiyatın okurluktan yazarlığa evrilen bir durum olduğunu düşünüyorum. Bence edebiyatımızın ve öykümüzün gelişmesi için iyi bir okur olunması gerekir. Okuduklarımızla bu işin öncülerini iyi tanımalıyız. Şiir yazıyorsak şiirin öncülerini, roman yazıyorsak romanın öncülerini, öykü yazıyorsak öykünün öncülerini belirlemesi gerekir yazma gayretinde olan bir kişinin. Bu

birikimi iyi bir sindirmesi lazım. Çağın dilini nasıl bulacağını da keşfetmeli. Israr ve adanmışlıkla kişi kendisini edebiyata adanmalıdır. Öykümüzün gelişmesini de bunlara bağlıyorum.

**18. Özellikle günümüz gençlerine baktığımızda uzun soluklu yazılar okumaktan kaçınıyorlar. Öykü hem gençlerimize hem de daha geniş kitlelere açılmayı başarabiliyor mu? Kısa yapısıyla daha iyi sarıp sarmalıyor mu?**

Şu sıralar Savaş ve Barış kitabını okudum ve bir ay sürdü. Roman bittiğinde benim aklımda beş tane öykü kaldı. Toplam 1700 sayfa. Günümüzün gençlerine 1700 sayfalık bir kitabı okutmak çok zor. Şimdiki gençler ekrana doğuruyor. Elllerinde ya cep telefonu ya tablet hep bunlarla iştigal oluyorlar. Kitapla bağlantısı olmayan bir gençlik var maalesef... Bizim bu ekrana doğan gençleri yakalamamız lazım. Bunu da öyküyle daha rahat yapabiliriz. Öykünün çağımızın sanatı olacağını düşünüyorum. Kısa yapısıyla modern insanı kolaylıkla yakalayabilecek bir tür. Modern insanın hızına, anlayışına uygun bir tür öykü. Gençler de girift olmayan, anlayabileceği şeyleri okumak istiyorlar. Onları yakalayabileceğimiz bir dünyayı da yakalamamız gerekiyor.

**19. İlk öykü kitabınız 1998, ikincisi 2005, üçüncüsü 2014, sonuncusunu 2017’de okurla buluştunuz. Günümüzde yazılan popüler kitapları düşündüğümüzde hızla yazılan ve hızla tüketilen kitaplara mahkum edilmiş durumda okurlar. Sizin öykülerinizin yayınlanma aralıklarına baktığımızda kitap piyasasının bu durumuna meydan okur gibisiniz. Az yazmak kaliteden ödün vermeme çabasının bir sonucu mudur yoksa fikri yapınızın bir yansıması mıdır?**

Az yazmak meselesi aslında tartışmalı bir mevzu. Tek kitabıyla, üç kitabıyla çok kalıcı eserler üretmiş kişiler olduğunu biliyoruz. Tabii az yazdım diye de kişi övünemez. Az yazan biri olmam yazma biçimimle ilgili. Ben yazı yazarken şiir yazar gibi yazıyorum. Bölüm bölüm, yavaş yavaş, içime sine sine yazdığım için uzun bir zaman dilimine yayıyorum. Dolayısıyla benim az yazmış olmam edebiyata bakışımla da alakalı. Yazıyı şiir gibi gördüğümünden dolayı bir oturmuş yazılıp bitirilmesi gereken bir eylem değil benim için. Az

yazmamın iki sebebi var: Biri kuramsal yazılara ağırlık vermem diğeri de bahsettiğim yazma tarzımdan kaynaklanıyor.

**20. Sizce bu öykü Necip Tosun'un imzasını taşıyor dedirten, sizin kaleminizden çıktığını hissettiren nedir?**

İnsan okumak istediği kitabı yazıyor. Ben kendi öykülerimi okuduğumda keyif alıyorum. Yazarken ki duyguları yeniden yaşıyorum. Mesela Tolstoy ömrünün sonlarında edebiyattan uzaklaşıyor, mesafeli duruyor. Bir gün kütüphanesinden rastgele bir kitap alıyor ve ortasını açıyor. Okumaya başlıyor. Okuduğu metni çok beğeniyor. Kim yazdı diye merak ediyor ve kitabın yazarına bakıyor. Bir de bakıyor ki yazarı Anne Karenina Tolstoy. Yani kendi kitabını okuyor. Dışarıdan bakıldığında bu durum çok narsistmiş gibi geliyor ama insan gerçekten okumak istediği kitabı yazıyor. Metni kendisi okuduğunda da ilk defa okuyormuş gibi hissediyor.

**21. Her öykücünün poetik bir kaygısı olmalı mıdır?**

Kesinlikle poetik bir kaygısı olmalı. Günümüzdeki genç yazarların söyleşilerini okuyorum. Yaptıkları iş üzerine hiç düşünmedikleri, tamamen duyguyla hareket ettikleri görülüyor. Yazdığı türle ilgili hiçbir iddia taşımadıklarını, öncülerini bilmediklerini, yaptığı işin neye tekabül ettiklerini bilmediklerini görüyorum. Bu durumda gerçekten üzücü. Poetik kaygı olması çok önemli çünkü benim öyküde aradığım bu, ben öyküde şunu yapacağım diye fikirleri olmalı. Poetik iddiası olmayan birinin de yazdıkları çok savruktur zaten.

**22. İlk öykülerinizi yazdıgımızdan bu yana öykü anlayışınızda hangi değişimler yaşandı?**

İnsan değişen ve gelişen bir varlık. İnsan hayatı öğrendikçe, anlatım biçimlerini öğrendikçe insan da değişiyor. Benimde edebiyat anlayışım tabi ki değişti. İlk başta *Küller ve Uçurumlar* kitabında daha çok modernist bir anlayış hâkim. Virginia Woolf, Proust, Mansfield gibi yazarların anlatım biçimi olarak çok yoğun bir etkisi var. Gitgide yazdıklarım da olgunlaştığımı düşünüyorum. *Emanet Hikâyeler*e doğru geldikçe dilimin değiştiğini

düşünüyorum. Daha olgun, daha oturmuş bilge bir dil. Son yazılarımda hayatın çemberinden geçmiş olgun bir bakış açısı var. Karakterler hayatın sillesini yemiş, merhametle bakan kişiler. Anlatım biçimi değişmiş ama duygular değişmemiş. Biçimden kastım modern biçimden postmodern anlatım biçimlerine geçilmiş olması. Parçalılık, metinlerarasılık, göndermeler... Fakat bir yazarın hayata bakışı hiçbir zaman değişmez. İnsan hep o ilk kitaplarının etrafında döner. O ilk kitaplar insanın hayatını çok belirleyici bir rol üstleniyor. Yazarın sevdiği kitaplar da o ilk kitaplar oluyor.

### **23. Günlerinizi nasıl geçirirsiniz? Günlük hayatınızda edebiyata ne kadar zaman ayırıyorsunuz?**

Çevremde çok fazla dostum, arkadaşım olmasına rağmen sıklıkla görüşemiyorum. Edebiyat kıskanç bir alan. Kendisi dışındaki ilişkilere de pek müsaade etmiyor. Memuriyette beni ziyarete gelen insanlar bile benim yazıyla uğraştığımı bildiği için rahatsız etmemeye çalışırlar. Komşuluk ilişkilerimi, akrabalık ilişkilerimi edebiyat için sınırlandıran biriyim. Edebiyat üzerine çalışmalarımı yürütürken kamuya da çalıştığımı düşündüğüm için yazmaya, okumaya daha fazla vakit ayırıyorum. Çevremdekilerden kaçırdığım zamanı da kamuya harcadığım zaman dilimi olarak görüyorum. Çalışmam esnasında yazdıklarımın bölünmesine izin vermem. Telefonlara müsait olduğum vakit dönüş yaparım.