



Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü

Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı

Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalı

POSTMODERN TÜRK ROMANINDA GROTESK

Gülçin Tuğba NURDAN

Doktora Tezi

Ankara, 2020

POSTMODERN TÜRK ROMANINDA GROTESK

Gülçin Tuğba NURDAN

Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü

Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı

Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalı

Doktora Tezi

Ankara, 2020

TEŞEKKÜR

Liseden beri üniversitede olmak, daima yeniliklerle çalışmak, yeni bir şeyler çalışmak hayali Türk edebiyatına olan ilgim ve sevgim ile birleşince kendime gerçek bir tutku noktası bulduğumu anladım. Bu ilgimi üniversite yıllarımda birazcık zedelesen de yüksek lisans ve özellikle doktora döneminde alanıma adeta âşık oldum. Bu süreçte öğrendim ki araştırmak, bu alanda pişmek istiyordum. Tabiri caizse işin mutfak kısmını öğrenmek istiyordum.

Yeni Türk edebiyatının kapsama alanının genişliği adeta beni büyülemişti. Her şeyi çalışabilirim gibi, her şeyi çalışmalıymışım gibi geliyordu. Sonra Sayın Hocam Prof. Dr. S. Dilek YALÇIN ÇELİK'in doğru yönlendirmesi ile nitelikli çalışmanın nasıl olması gerektiğini öğrendim. Tek yapmam gereken daima yeniliğe odaklanmak ve bu alana bir şeyler katmak için çok ve düzenli çalışmaktı.

Uzun okumalarım sonucunda grotesk kavramının tüm dünya edebiyatlarında ve haliyle Türk edebiyatındaki önemini fark ettim. Bu noktada çalışmak için bâkir bir alan bulduğumu tespit ettikten sonra çalışmalara başladım. Grotesk kavramının kapsamlı ve katmanlı yapısı, kesin bir sınır ve tanımının olmaması onun zor olmasının yanı sıra cezbedici tarafıydı.

İlk başlarda kavramı zihnimde kurgulamaya çalışırken oldukça zorlansam da içerisine girdikçe groteskin büyülü dünyası ile karşılaştım ve gerçekten de groteskin çok önemli bir kavram olduğunun farkına vardım. Bu noktada ise daha çok okumak, okuduklarımı zihnimde daha iyi süzmem gerekecekti. Bunun için de elimden geleni yaptım.

Groteskin Türk edebiyatındaki serüveni ise bana her romanda adeta yeni kapılar açtı ve her okuduğum romanla hem tezimin kapsamı hem de ben değiştim.

Yaşadığım bu değişim sürecinde ise bana en büyük desteği, saçtığı ışıkla yolumu aydınlatması ile başta canım hocam Prof. Dr. S. Dilek YALÇIN ÇELİK'e borçluyum. Gerek ders döneminde gerekse tez buluşmalarımızın her seferinde sadece ders değil her

konuda ufkumu açtığı için, destekleri için ve hepsinden öte beni yetiştirdiği için sonsuz teşekkürlerimi sunarım. Hocam olmasından ömrümün sonuna kadar büyük bir onur duyacağım ve buna layık olmaya çalışacağım.

Tez izleme komitemde olan ve yönlendirmeleri ile yolumu açan değerli Prof. Dr. Ayşe DEMİR ve Doç. Dr. Erkan ZENGİN hocalarıma teşekkür ederim.

Çalışmam boyunca hocamdan sonra en büyük teşekkürü bu süreçte tüm kaprislerimi çeken ve her anlamda desteğini hiç esirgemeyen ailem annem Semiha NURDAN ve anneannem Fatma NURDAN'a teşekkür ediyorum. Odaklanmam için tüm önceliklerimi, sıkıntılarımı önemseyip daima yanımda oldular. Sadece tez süreci değil tüm hayatım boyunca bu iki insanın gücünden güç alarak büyüdüm. Bu ise bir çocuk için kolay bulunmayacak bir nimet. Ömrümün sonuna kadar bu nimete layık olmaya çalışacağım.

Ailemden biri olarak gördüğüm ve saydığım her daim sohbetinden büyük keyif aldığı saygıdeğer hocam emekli Prof. Dr. A. Nezih TURAN'a da beni cesaretlendirdiği için, yazdıklarımı merak ettiği için ve engin tecrübelerini aktararak yanımda olmaya çalıştığı için çok teşekkür ediyorum.

Elbette ki tez yazma sürecinde arkadaşların desteği sosyal anlamda ve özellikle bireyi hayata ve teze motive etmesi noktasında yadsınamaz derecede önemlidir. Destekleriyle beni hayata bağlayan Şelale ATASOY, Bahar PALABIYIK, A. Eylül KÜÇÜKAL, Semra ALTUNAL, Sibel KAPLAN'a ve bu süreçte yanımda olan tüm dostlarıma sonsuz teşekkürler. Daima hayatımda olmaları temennileriyle.

Doktora ders dönemi, ardından gelen yeterlilik ve sonrasında tez süreci boyunca kendi kendimi rehabilite edebildiğim ve her seferinde inanılmaz mutlu olduğum en güzel ortam dans (tango) ortamımdı. Ve bu ortamdan tanıdığım ama hayatımın gerçekten en güzel, en güçlü kadınlarından olan canım arkadaşım Zehra AKKAYA'ya da destekleri için minnettarım. Ve son olarak gerek aydınlatıcı ve yaratıcı fikirleriyle, gerekse her türlü sorunuma mantıklı ve hızlı çözüm önerileriyle, motive edici tavır ve tutumlarıyla Tarkan OLCAY'a da çok ama çok teşekkür ediyorum.

ÖZET

NURDAN, Gülçin Tuğba. *Postmodern Türk Romanında Grotesk*. Doktora Tezi, Ankara, 2020.

15. yy.'da Avrupa'da mağara süslemelerine verilen bir isim olarak ortaya çıkan grotesk kavramı zaman içerisinde tiyatro, resim, edebiyat gibi tüm sanat dallarında görülmeye başlamıştır. Groteskin zaman içerisinde birçok alt kavramı kapsadığını ve bu sayede tanımlamasına net bir sınır getirilemediğini söyleyebiliriz. Bunun sonucunda grotesk yüzyıllar içerisinde içeriğinde değişiklik göstermiş, modern çağlarda zengin çağrışımlarla dolu olarak gelişmiştir. Grotesk kavramından bahsedileceği zaman birçok sanatçı görüş ve yorumlarda bulunmuş olmasına rağmen, Mihail Bakhtin (1895-1975) ve Wolfgang Kayser (1906-1960) olmak üzere iki temel kuramcı karşımıza çıkmaktadır. Bahsedilen kuramcılardan Bakhtin groteski güldürü merkezli ele alırken Kayser groteski korku temelli ele alıp kuramsallaştırmaktadır. Bu çalışmada W. Kayser üzerinden korku merkezli grotesk algısı üzerinde durulmuştur. Türk edebiyatında groteskin mizahi yönü üzerinde çok durulduğu için bu çalışmada Kayserci algıdaki korkutan ve yabancılaştırıcı yönü üzerinde durulmuştur. Çalışmada on dört (14) yazarın toplamda yirmi beş (25) romanı incelenmiştir. İncelenen romanlar düşünüldüğünde grotesk kavramının temel olarak yabancılaşma, insan bedeninin farklılaşması yahut grotesk beden, parçalanma, karşıtlık ve son olarak da çokseslilik yahut da çoğulcu anlatım unsurlarına yoğunlaştığını söyleyebiliriz. 1980 sonrası Türk romanının grotesk algı çerçevesinde izlediği yol dikkate alınırsa yıllar içerisinde kavramda da değişimlerin meydana geldiğini söyleyebiliriz. Postmodernitenin baskın olduğu yıllarda grotesk algının tamamen postmoderniteyle iç içe geçtiğini söyleyebiliriz.

Anahtar Sözcükler

Grotesk, postmodern, Türk edebiyatı, roman.

ABSTRACT

NURDAN, Gulcin Tugba, *Postmodern Grotesque in Turkish Novel* Doctoral Thesis. Ankara. 2020.

The concept of grotesque, which emerged as a name given to cave decorations in Europe in the 15th century, has started to appear in all art branches such as theater, painting, and literature in time. We can say that grotesque has covered many sub-concepts in time and thus no clear limit has been defined for its definition. As a result, the content of the grotesque has changed about its content over the centuries and has evolved with rich connotations in modern times. Although many artists comment on the concept of Grotesque, we see two fundamental theorists, Mihail Bakhtin (1895-1975) and Wolfgang Kayser (1906-1960). While Bakhtin, one of the mentioned theorists, focuses on the grotesque concept with a comic aspect, Kayser takes the grotesque concept based on fear and theorizes it. In this study, the fear-centered perception of grotesque was emphasized through the views of W. Kayser. Since the comic aspect of the grotesque concept in Turkish literature is emphasized, this study focuses on the fearful and alienating aspect of Kayser's perception. In total number, twenty-five (25) novels of fourteen (14) authors were examined in the study. Considering the novels that are examined, we can say that the concept of grotesque mainly focuses on alienation, differentiation of the human body, grotesque body, fragmentation, contrast, and finally polyphony and pluralistic expression. If we consider the way that is followed by the Turkish novel within the framework of the grotesque perception after 1980, we can say that the concept has changed over the years. Also we can say that when the postmodernity was dominant, grotesque perception was completely intertwined with postmodernity.

Keywords

Grotesque, postmodern, Turkish literature, novel.

İÇİNDEKİLER

KABUL VE ONAY	i
YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI.....	ii
ETİK BEYAN.....	iii
TEŞEKKÜR	iv
ÖZET.....	vi
ABSTRACT	vii
İÇİNDEKİLER	viii
ÖN SÖZ.....	x
GİRİŞ	1
1. BÖLÜM.....	41
TÜRK EDEBİYATINDA GROTESK KAVRAMI	41
1.1. KAYSER ÖRNEKLEMİ DIŞINDA TÜRK EDEBİYATINDA	
GROTESK ALGISI	41
1.2. WOLFGANG KAYSER ÖRNEKLEMİNDE TÜRK EDEBİYATINDA	
GROTESKİN GÖRÜNÜMLERİ	46
2. BÖLÜM.....	64
TÜRK EDEBİYATINDA YABANCILAŞMA	64
2.1. YABANCILAŞMA	65
2.1.1. Yaşama Duyulan Korku	69
2.1.2. Bireye Karşı Yabancılaşan Dünya Algısı.....	73
2.1.3. Unutkanlık.....	84
2.1.4. Belirsizlik	86
3. BÖLÜM.....	101
TÜRK EDEBİYATINDA İNSAN BEDENİNİN	
FARKLILAŞMASI/ÇOĞALMASI/GROTESK BEDEN	101

3.1. İNSAN BEDENİNİN FARKLILAŞMASI/ÇOĞALMASI/GROTESK	
BEDEN	101
3.1.1. Değişim/Dönüşüm.....	103
3.1.2. Tuhaf/Şaşırtıcı Biçim	111
3.1.3. Bedenin Parçalanması/Deformasyon	118
4. BÖLÜM.....	122
TÜRK EDEBİYATINDA PARÇALANMA/PARÇALAMA/YIKIM.....	122
4.1. PARÇALANMA/PARÇALAMA/YIKIM.....	122
4.1.1. Metnin Yıkımı	124
4.1.2. Kurgusal Yıkım	139
4.1.3. Dilin Yıkımı	144
4.1.4. Gerçekliğin Yitimi-Grotesk Gerçeklik.....	150
4.1.5. Kimliğin Parçalanması	168
5. BÖLÜM.....	174
TÜRK EDEBİYATINDA KARŞITLIK/AÇIKLANAMAYAN DURUM,	
NESNE, ŞEY.....	174
5.1. KARŞITLIK/AÇIKLANAMAYAN DURUM, NESNE, ŞEY.....	174
5.1.1. Karşıt Görüntü	176
5.1.2. Karikatürleşme	178
5.1.3. Sınırsızlık- Aşırılık	181
6. BÖLÜM.....	186
TÜRK EDEBİYATINDA ÇOKSESLİLİK/ÇOĞUL ANLATIM	186
6.1. ÇOKSESLİLİK/ÇOĞUL ANLATIM	186
SONUÇ.....	205
KAYNAKÇA	210
EK 1. ORJİNALİK RAPORU.....	223
EK 2. ETİK KURUL	225

ÖN SÖZ

“Postmodern Türk Romanında Grotesk” başlıklı çalışmada Türk romanının postmodernist algıda grotesk kavramını algılayış biçimleri tartışılacaktır. Bu doğrultuda da öncelikle grotesk tanımı ve sınırları çizildikten sonra bu sınırlar içerisinde Türk romanının algılayış biçimine değinilecektir.

Grotesk kavramında Mihail Bakhtin ve Wolfgang Kayser olmak üzere iki temel kuramcı karşımıza çıkmaktadır. Bu iki kuramcı da groteske birbirinden çok farklı yorumlar getirmişlerdir.

Katmanlı bir yapıya sahip olan grotesk kavramı ilk olarak 15. yüzyılda mağaralarda ortaya çıkmakla birlikte zaman içerisinde mimariyi güzel sanatları ve onun içerisinde edebiyatı da etkilemiştir. 20. yüzyıla kadar komikten karikatürden türeyen bir kavram olarak algılanan grotesk, 20. yüzyıl ile birlikte değişen dünya algısı ile anlam değişikliğine uğramıştır.

Bireyin yabancılaşmasını temel alan 20. yüzyıl grotesk algısı bu yabancılaşmayı korku merkezine dayandırmaktadır. Korku merkezli olan tekinsiz ve aniden olan her şey bireyi yabancılaştırır.

1980’le birlikte tüm dünya edebiyatlarında olduğu gibi Türk romanında da postmodernizmin baskın olarak kendini hissettirdiği bir dönemdir ve Türk romanında yabancılaşmayı grotesk algısı ile işleyen birçok yazar bulunmaktadır. Bu yazarların grotesk algısına yer verdiğimiz bu çalışmanın sonucunda Türk yazarlarının groteski nasıl anladıkları tartışılacaktır.

Türk romanlarının grotesk algılarını, yazarların groteski ele alış biçimlerini araştırmak Türk yazarların dünya algılarını öğrenmemizi sağlayacaktır. Bu bakımdan bu çalışma hem Türk edebiyatında daha önce çalışılmamış olması bakımından hem de yazarların dünya algılarını yakalamamız bakımından oldukça önemlidir.

Grotesk kavramı birçok alanda ve özellikle tiyatrodaki araştırılmış bir kavramdır. Fakat Türk edebiyatında rneklemi bulunmasına rağmen şimdiye kadar bir akademik çalışma yapılmamıştır. Bu doğrultuda bu çalışmanın yapılmasına karar verilmiş ve bu sayede Türk edebiyatının özellikle postmodernist algı ile groteski algılayış biçimi doğrultusunda edebiyatımızdaki bireyin durumu incelenmek istenmiştir.

Metinler üzerinden groteskin görünümleri yahut Türk edebiyatındaki yansımaları detaylandırılarak ve örneklendirilerek incelemeye alınacaktır.

Türk edebiyatında grotesk algı denildiği zaman yapılan çalışmalar onun mizahi yönünü aydınlatan çalışmalar olmuştur. Bu çalışmaya kadar hiçbir araştırmada groteskin korkudan türeyen ve yabancılaştıran görünümü üzerinde durulmamıştır. Türk edebiyatında, özellikle ağdaş romanlarda baskın olarak görülen grotesk algıda böyle bir çalışmanın eksikliği görülmüş ve bu konu üzerine yoğunlaştıktık.

Bu çalışmanın amacı Türk edebiyatında groteskin korkudan türeyen yönüne ışık tutmaktır. Özellikle kaotik dünya düzeninde bireyin bunalmışlıklarına ışık tutan bu algı ile Türk edebiyatı yazarlarının dünyayı algılayışları aydınlatılacaktır.

Korkudan türeyen groteski anlatırken 1980 sonrası Türk edebiyatı kıstas alınacaktır. Bu dönem içerisinde yazılan romanlardan mizah, kara mizah, komedi, ... gibi unsuru barındıran romanlar dışındaki grotesk algının en tipik olduğu romanlara yer vermeye çalışılmıştır. Böylelikle de groteskin her bir yansımasının rneklemeine ulaşılmaya çalışılacaktır. Elbette ki grotesk algıdan bahsedileceği zaman birçok yazar akla gelmektedir. Fakat bu çalışmada 1980 sonrasında hem postmodern hem de grotesk algıda yazan en tipik yazarlara yer vermeye alıştıktık. Burada “en tipik” ibaresinden kastımız ise seçilen romanların grotesk kavramı çerçevesinde zengin bir örnek oluşturabilecek romanlar olmasıdır. Bu doğrultuda da çalışmamızda on dört yazara yer verilmiştir. Bunlar; Vüs’at O. Bener (1922-2005), Erhan Bener (1929-2007), Adalet Ağaoğlu (1929), Bilge Karasu (1930-1995), Tahsin Yücel (1933-2016), Alev Alatlı (1944), Orhan Pamuk (1952), Hasan Ali Toptaş (1958), Ali Teoman (1962-2011), ağnam Erkmen (1963), Ayfer Tunç (1964), Murat Gülsoy (1967), Mine Söğüt (1968), Cem Akaş (1968).

On dört yazarın toplamda yirmi beş romanı örneklendirilmiş olup bu romanlar şunlardır: Böcek (1982), Üç Beş Kişi (1984), Gece (1985), Beyaz Kale (1985), Hayır (1987), Bay Muannit Sahtegi'nin Notları (1991), Peygamberin Son Beş Günü (1992), Yeni Hayat (1994), Gölgesizler (1994), Kayıp Hayaller Kitabı (1996), Benim Adım Kırmızı (1998), Bin Hüzünlü Haz (1999), Schrödinger'in Kedisi – Kâbus (1999), Schrödinger'in Kedisi- Rüya (2001), Uykuda Çocuk Ölümleri (2002), Karadelik Güncesi (2007), İstanbul'da Bir Merhamet Haftası (2007), Bir Deliler Evinin Yalan Yanlış Anlatılan Kısa Tarihi (2009), Karanlığın Aynasında (2010), Madam Arthur Bey ve Hayatındaki Her Şey (2010), Gecenin Atları (2011),Yalnızlar İçin Çok Özel Bir Hizmet (2016), Y (2018), Yıldızfer (2019), Ve Ateş Bizi Tüketiyor (2019).

1980 sonrası dönemde groteskin nasıl algılandığı ve yıllar arasında algıdaki değişimler tezin ana malzemesi olacaktır. Çünkü şimdiye kadar Türk edebiyatında groteskin mizahi yönü dışında herhangi bir çalışma yapılmamıştır. Bu da groteskin eksik incelenmesine yol açmıştır. Bu çalışmada groteskin mizahi yönü dışında kalan özellikleri üzerinde durulacaktır. Böylelikle Türkiye'nin geçirdiği siyasi ve sosyal değişimin edebiyata yansımaları üzerinden bir grotesk tanımlaması getirilecektir.

Seçilen bu eserler daha öncesinde birçok farklı okuma yöntemiyle incelenmiştir. Fakat hiçbir eser postmodern durum grotesk kavramı bağlamında daha önceden değerlendirilmemiştir. Bu noktada da bu çalışmanın amacı 1980 sonrası postmodern yazarların eserlerinde groteski algılayış biçimlerini, daha çok hangi unsurun üzerinde durduklarını göstermektir.

GİRİŞ

Grotesk kavramı yüzyıllardır sanatın birçok alanında yararlanılan en temel kaynaklardan biri olmuştur. İlk başta duvar çizimlerinde süsleme amaçlı karşılaştığımız grotesk kavramı özellikle resim alanı ile ilk olarak varlığını bulmaya çalışmış ve daha sonrasında yazın dünyasında kavramsallaştırılmıştır.

Groteskin kavram haline gelmesinde birçok düşünür ve sanatçının katkısı olmuştur. Fakat Ortaçağ'dan bu yana tartışılan bir kavram olan grotesk için net bir tanım yapılamamıştır. Bu yüzden grotesk tanımlamaları yapılırken kavramın zaman içinde değişerek oluşan/ilerleyen bir kavram olduğunu söylemek bir tespit olacaktır.

Grotesk kavramından oldukça farklı teknik, tür ve coğrafyadan sanatçı faydalanmıştır. Bunlar arasında tiyatro yazarı, ressam, yazar, mimar, ... gibi birçok farklı alan görülmektedir. Teknik olarak ilk başta mimaride görülmekle birlikte coğrafi olarak İtalya'da ortaya çıkan kavram daha çok Alman coğrafyasında baskın bir şekilde görülmektedir. Tiyatroda Bertolt Brecht, Friedrich Dürrenmatt; resimde Brueghel, Maya Kulenovic, Goya; edebiyatta Cervantes, Edgar Allen Poe; heykelde Francesco Albano, Liu Xue; mimaride Mark Foster Gage gibi isimler karşımıza çıkmaktadır. Bu kadar farklı türle var olabilen kavramın çok katmanlı ve çok yönlü olması gerekmektedir.

Groteskin süslemeden sonra yazın dünyasında var olduğunu söylemiştik. Yazın dünyasında da öncelikle tiyatrodan grotesk görülmeye başlamıştır. Groteskin içerisinde var olan absürt, ironi, gülmece, korku, yabancılaşma gibi kavramları bir arada barındırması, tiyatro ve görsel sanatlar için vazgeçilmez bir unsur yapmıştır.

Bu tezde “Grotesk Kavramı ve Tarihçesi”, “Türk Romanı” ve “Grotesk Kavramının Türk Romanında Ele Alınış Halleri” incelenecektir. Tez temel olarak iki ana bölümden oluşmaktadır. Birinci bölüm kuramsal bir alt yapı içermektedir. Burada grotesk için hem kuramsal altyapı oluşturularak, hem de edebiyatımızdaki groteskin varlığı üzerinde durarak yazarların kavramı hangi açıdan ele aldıkları incelenmiş olacaktır. İkinci

bölümde bu kez örnek üzerinden yapılacak kuramsal olarak temellendirilmiş unsurlar postmodern Türk romanından alınan örneklerle pekiştirilecektir. Çok katmanlı olan kavramın bizim edebiyatımızda en çok hangi katmanından faydalandığı ve kullanıldığı çözümlenecektir. Bu noktada ise, Türk Edebiyatında da grotesk algının hani dönemde ele alınması gerektiği önemli bir soru olarak karşımıza çıkmaktadır.

Özetle birinci bölümde grotesk kavramının tanım ve tarihçesinden yola çıkarak Türk romanında grotesk kavramının algılanış biçimi incelenecektir. Türk romanında grotesk kavramı nasıl algılanmış, ne zaman romanlarda işlenmeye başlamış, hangi yazarlar tarafından benimsenmiş ve en önemlisi yazarların groteski algılanış biçimi nasıl olmuştur sorularına cevap aranacaktır. Hem bir edebiyat tarihçesi hem de groteskin Türk edebiyatında tanımlanmış biçimi açısından bu bölüm oldukça önemlidir.

Wolfgang Kayser'in grotesk tanımlamasından hareketle Türk edebiyatında groteski benimseyen yazarlardan bahsedilecektir. Bu bölümü incelemeye geçmeden önce hem bir ön bilgi oluşmasını sağlayacak hem de groteskin Türk edebiyatındaki ilerleyişini gözlemlememiz açısından tarihçe görevi görecektir. Bu bölümde yazarlarımız ve onların romanları üzerinden bir çıkarım yapmak amaçlanmaktadır. Ele alınan yazarlar ve romanlarında baskın bir grotesk imge söz konusu olmakla birlikte, bu eserleri konumuz açısından Türk edebiyatının en başarılı örnekleri arasında görmek de mümkündür.

İkinci bölümde ise Türk romanında grotesk başlığının inceleme bölümü olacak ve birinci bölümde bahsedilen yazar ve romanlar groteskin görünümüne uygun bir şekilde detaylıca incelenecektir. Toplamda yirmi beş roman incelenmiş ve çalışmaya dâhil edilmiştir. İncelenen romanlar Türk edebiyatının son 30 yılına ışık tutması bakımından oldukça önemlidir.

İkinci bölüm olan yabancılaşmayı kendi içerisinde başlıklandırılarak hem groteskin daha sağlam anlaşılması sağlanacak hem de romanların incelenmesi kolaylaşacaktır. Yabancılaşma; groteskin görünümlerinden biri olmakla birlikte incelenen romanlarda tipik bir şekilde görülmektedir.

Üçüncü bölümde groteskin görünülerinden insan bedeninin değişimi, grotesk beden kavramı incelenecektir. Bu başlıkta beden algısının grotesk kavramı ile birlikte nasıl değiştiğine romanlar aracılığıyla örneklendireceğiz.

Dördüncü başlık olan parçalanma, yıkım başlığında postmodernite ve groteskin birlikte bir yapının hangi bağlamlarda yıkıldığı konusu üzerinde durulacaktır. Bu noktada

Beşinci bölümde karşıtlık, açıklanamayan durum başlığı altında incelenmektedir. Bu başlıkta groteskin absürtlüğü, tüm zıtlıkları içinde barındırması, karikatürize etmesi, sınırsızlıkları ve karşıtlıkları esastır. İncelenen romanlar da bu doğrultuda ele alınacaktır.

Son bölüm olan altıncı bölüm çokseslilik başlığı altında incelenecektir. Groteskin Bakhtin tanımlamasında var olan çokseslilik ile bütün başlıklar bir bütün oluşturmaktadır.

Her bölüm ile hem grotesk kavramının tanımı hem de edebiyatımızda algılanış biçimi açıklandıktan sonra nihai bir sonuca varılacak ve edebiyatımızda özellikle yazarların bakış açılarına ışık tutulmuş olunacaktır. Bu çalışmanın sonucunda Türk edebiyatında grotesk kavramını (Wolfgang Kayser'in grotesk tanımlamasını) yazarlarımız nasıl algılamıştır sorusunun cevabı aranacaktır.

Sonuç bölümünde nihai bir sonuca varılarak Türk edebiyatında özellikle 20. yüzyıl romanlarından postmodern romanlarda grotesk algısı üzerinde durulacaktır. Böylelikle Türk edebiyatında özellikle postmodern algıda grotesk kavramı en baskın şekilde hangi yönüyle algılanmış sorusunun cevabı aranacaktır.

Yapılan araştırmalar sonucu Türk romanında özellikle postmodernizmde groteskin yerinin saptanmadığı görülmüştür. O nedenle tiyatro ve dünya edebiyatları üzerine yapılan çalışmaların önemi üzerine groteskin Türk romanında da çalışılması gerekli görülmüştür. Bu doğrultuda çok katmanlı ve derinlikli bir yapıya sahip olan groteskin postmodern Türk romanındaki yerini saptamaya çalışacağız.

Grotesk algıya başlamadan önce groteskin çalışmadaki sınırlarını daha net çizebilmek açısından modernizm ve postmodernizm sınırlarını temel olarak çizmeyi uygun bulduk. Zira bu tanımlamadan hareketle grotesk algıda incelenen Türk romanlarının neden postmodernizm akımı ile ele alınan romanlar olduğu sorusunun cevabı daha net anlaşılacaktır.

Modernizmin tanımını yapabilmek için modern kelimesinin kökenine bakmak gerekmektedir. Yeni, çağdaş gibi anlamlara gelen modern kelimesi için Ahmet Cevizci'nin *Felsefe Sözlüğü*'nde yaptığı tanıma bakmak gerekirse:

“Kökeni itibariyle Latince bir sözcük olan modo (son zamanlar, tam şimdi)'dan türetilen modernus, hodiernus (Hodie=bugün) terimlerinden gelen ve düşüncedeki açıklık, özgürlük, otoritelerden bağımsızlık ve en yeni ve en son dile getirilmiş düşünceler üzerine bilgi anlamına gelen sıfat.” (Cevizci, 2005: 1178).

Ahmet Cevizci'nin bu tanımdan sonra modern kelimesinin antik karşıtı olarak kullanıldığını söylemek mümkündür. Fakat kavram Ortaçağ Hıristiyan dünyasında anlam değiştirmiş ve yeni olanla birlikte geleneğe karşı olan her şeyi kötülemek için kullanılmaya başlamıştır (Cevizci, 2005: 1178). Ahmet Cevizci, modern kavramının anlamında asıl değişimi Rönesans ile birlikte yaşadığını söylüyor:

“Esas değişim Rönesans'la birlikte gerçekleşir ve bu da tarihle ilgili bildik periyodikleşmeyle olur. Tarihi antik dönem, Ortaçağ ve modern dönem diye üçe ayıran bu sınıflamada, modern dönem karanlık ve uzun bir uykudan uyanmaya işaret eder. Bununla birlikte, burada uyanmayla kastedilen şey, daha iyi bir geleceğe doğru olan bir sürecin başlamasından ziyade, antik olanın yeniden keşfedilmesidir. Bu açıdan 16. yüzyıl Rönesansı'nın bir geçiş, modernizmin doğa ve teknik tasarımının yakın geçmişi olduğu söylenebilir.” (Cevizci, 2005: 1178).

Özetle yukarıdaki alıntıda da vurgulanan “uykudan uyanış” yeni bir yapı oluşturmak değil, antik olanı değiştirmek, dönüştürmektir. Bu doğrultuda modernizm geleneği yok etmez, geleneği değiştirir. Örneğin geleneksel metinler modernizmle birlikte daha farklı bir bakış açısıyla sunulmuş, bu metinlerde geçen olay, yapı unsuru yeni toplumdaki yeni insanın gözüyle, yeni idealleri olan yeni insanı anlatır olmuştur. Bu tanımlamalardan sonra modernizm kavramına bakmak gerekirse; geleneksel olan yeni olana uydurma eğilimi olduğunu söyleyebiliriz. Bu kavram 19. yüzyılın ikinci yarısında

kullanılmaya başlanmıştır. Cüneyt Birkök “Modernizmden Postmodernizme Yeni Problemler” makalesinde:

“Daha özel bir anlamı olan modernizm kavramı ise, ondokuzuncu yüzyıl ortalarında kültür tarihinde, daha ziyade sanat ve bilimle ilgili olan değişimleri ifade etmektedir. Bu dönemin öncesinde, sanattaki realist akım, bir ayna görevi görerek, varlığı tıpkı tabiatta bulunduğu gibi yansıtmaya düşüncesiyle ortaya çıkmıştır. Yansımacılık, objektivite ve kişisel olmama şeklinde görülmüştür. Bu dönem, bilimde de pozitivistliğe tekabül etmektedir. Fakat daha sonra, insanın katkısının pasif bir tutumla bir şeyi olduğu gibi yansıtmayla çok daha ötesinde olduğu görüldü. Varlıkların, formlarının içinde taşıdıkları ve objektif yansıtmayla görülemeyecek olan anlamları da vardı. Böylece modernizm, realizme bir tepki olarak gelişti.” (Birkök, 1998: 5).

Realizme tepki olarak doğan modernizmle birlikte artık gerçeklik kavramı değerini yitirmiş ve “görünenin arkası” aranmaya başlanmıştır. Bilimin ve felsefenin gelişmesi artık eski gerçeklik anlayışını değiştirmiş görünenin arkasında olanlar araştırılmaya çalışılmıştır. Bu araştırma sanat, mimari gibi alanlara yansımış ve farklı buraya da farklı bir gerçeklik algısı doğmuştur.

Modernizm kavramı her alanda farklı algılanmıştır. Bu noktada Sevim Kantarcıoğlu'nun *Türk ve Dünya Romanlarında Modernizm* kitabındaki değerlendirmeleri oldukça önemlidir. Kantarcıoğlu *modernizm* tanımını:

“Modernizm, felsefede hümanizm, ekonomide liberalizm ve edebiyatta yeni romantizmi içine alan çok kapsamlı bir kavramdır. Modernizm, hem çağdaş bir düşüncedir hem de Rönesans'tan günümüze kadar Batılı aydının ulaşmak istediği bir idealdir. O hâlde modernizm, çağdaşlığı aşan bir kavramdır.” (Kantarcıoğlu, 2007: 1).

Kantarcıoğlu'nun da üzerinde durduğu çağdaşın ötesinde bir kavram olan modernizm, katmanlı bir yapıya sahiptir. Bu katmanları sanat, felsefe, ekonomi gibi kavramlar oluşturur. Bu bağlamda modernizm çağdaşlığın eyleme dönüşmüş halidir.

Modernizmin sanata farklı bir yorum getirmesi ile birlikte modernist sanat algısı doğmuş ve sanat algısı klasik sanattan bir hayli uzak bir noktaya taşınmıştır. Özellikle yukarıda da bahsettiğimiz görünenin arkasını arama durumu ile birlikte gerçeklik algısı

kırılmıştır. Modern sanata baktığımız zaman da yine klasik yapıdan oldukça farklı olduğunu söyleyebiliriz:

“Yerleşik uzlaşılara, modern toplumun vasatilik ve bayağılığına isyan eden modernist sanat, yani şiir, roman, resim ya da beste için estetik form ya da üslup, zihinden bağımsız bir gerçekliği, insanın dışındaki toplumsal dünyayı yalın bir biçimde, problematik olmayan bir tarzda yansıtmak anlamına gelmez. İşte bundan dolayıdır ki, Joyce, Proust ve Kafka gibi modernist yazarlar, diyalog ve anlatı tarzını reddederek, onun yerine bilinç akışını geçirmiş, Stravinsky ve Schoenberg gibi besteciler atonalizme yönelmiş, Césanne, Picasso ve Matisse gibi ressamlar resimde soyutlamayı keşfetmişlerdir.” (Cevizci, 2005: 1185).

Yeni insan yaratma ideali geleneksel yapıları tüm sanat dallarında aşmıştır. Modernist tutum ile yazarlar klasik anlatı tarzlarından uzaklaşarak daha katmanlı bir yapı inşa etmişlerdir. Böylelikle roman tek boyutlu olmaktan çıkmıştır. Daha karmaşık, daha güçlü inşa edilen yeni roman yapısında asıl vurgu birey üzerinedir.

Tanımlamanın derinine inerek özellikle sanat alanında 19. yüzyılın ikinci yarısı ile 20. yüzyılın ilk yarısına kadar süren ve gücünü Sanayi Devrimi, iletişim ve siyasal devrimden alan modernizmde yenilik esastır.

Postmodernizm yani modernin ötesi kavramına gelindiği zaman ise sanat, siyaset, mimari gibi alanlarda yapılan yeniliklerin yıkıldığını, alaşağı edildiğini görmekteyiz. Yani İkinci Dünya Savaşı'nın (1943) bitişi ile birlikte bir dönemi bitip yeni bir dönem başladığını söyleyebiliriz. Örneğin edebiyatta ve sanatta gerçeküstücülük, büyülu gerçekçilik, fantastik kurgu gibi sanat üslubunu değiştiren yeni yönelimler ortaya çıkmıştır:

“Kültür dünyasının, modern dünya ile ilgili yaygın bir kötümserlik ve televizyon, popüler kültür ve seyahat türünden dikkati, insan yaşamının şimdisi, şu anı dışında kalan tüm dönemlerinden uzaklaştıran araçların yoğunluğuyla belirlenen dönüşümü sonucunda ortaya çıkan kültürel koşulları betimlemek için kullanılan sıfat.” (Cevizci, 2005: 1356).

Modernizmin yıkılmaya başladığı süreçte başlayan postmodernizm, 20. yüzyılın sonu ve özellikle 21. yüzyılda etkisini göstermiştir.

Tarihsel olarak bakıldığı zaman tüm dünyada 1960'lara kadar modernizmin inşa edildiği görülmektedir. Modernizmden postmodernizme geçiş serüveninde 1960 ve 1980 arası dönem geçiş dönemi olması bakımından oldukça önemlidir. Çünkü 1980 sonrası dönemde dünya algısı değişmiş; küreselleşme ile birlikte devletlerin siyaset anlayışı farklılaşmış ve beraberinde yeni pazar arayışları ortaya çıkmıştır. Bu da beraberinde çevre sorunlarını meydana getirmiş, insan doğa ilişkisi değişmiştir. Böylelikle kaotik bir ortam oluşmuştur. Oluşan bu kaotizm geleneksel düşünce kalıplarını, toplum düzenini, insan ilişkilerini yıkıp yok etmekle birlikte postmodern algıyı doğurmuştur.

Kısacası modernizm birbiriyle alakası olmayan merkezler kurar. Seçilen merkezler aranan merkezlere karşılık gelmemeye başladığında postmodernizm başlar. Yani modernizm inşa etme, postmodernizm yıkım; modernizmde kabullenme, postmodernizmde karşı çıkma esastır. Postmodernizmde birden çok merkez arasında merkezsiz kalan insan vardır. Merkez aramaktan vazgeçmeyişi, postmoderni yaratır.

Aslına bakılırsa grotesk kavramı 15.yüzyıldan beri özellikle sanat hayatında varlığını sürdürmüş bir kavramdır. Fakat bu çalışmada onun modern ötesi, postmodern durumlardaki yansıması üzerinde durulacaktır. Bu yüzden onun özellikle modern sonrası tanımlamaları ve anlam aralığı çalışma için önem taşımaktadır.

Grotesk kavramı edebiyata gelmeden önce güzel sanatların birçok farklı alanında kullanılmıştır. Haliyle grotesk kavramının içeriğinin tarih içerisinde birçok defa değişime uğraması yahut genişlemesi söz konusudur. "Grotesk" sözcüğünün kökenine inecek olursak; Yunanca "gizli yer" anlamında kullanılan "kyrpte /crypt" kelimesinden türeyen ve İtalyanca "mağara anlamına gelen "grotto" kelimesidir. Grotto süslemeleri (mağara süslemeleri) olarak isimlendirilen grotesk mağara süslemelerinde kullanılan figürler anlamında kullanılmaktadır.

Grotesk sözcüğü ve kavramı İtalyanca mağara anlamına gelen "grottesca" veya "grottesco" kelimelerinden türemiştir¹. Bu kavram ilk kez 15. yüzyıl sonlarında Roma çevresindeki mağaralarda karşılaşılan duvar kalıntılarındaki çizimlerde görmekteyiz. Bu

¹ Yanıkkaya, Z. (2003). *Tiyatroda Grotesk ve Bir Örnek Olarak Fernando Arrabal Tiyatrosu*. Yayımlanmış Doktora Tezi. Ankara: Ankara Üniversitesi.

duvar kalıntılarında taşlara çizilmiş değişik şekiller, insan, hayvan, bitki ve türlerin kendi içerisinde karışımlarından meydana gelmektedir.

Groteskin sıfat hali olan “grottesco”, Fransızcaya “mağaraya dair” anlamında “crottesque” olarak geçer. Grotesk kelimesi İtalyancada ‘la grottesca, grottesco’, Fransızca ‘le grotesque’, İngilizcede ‘grotesque’ olarak ifade edilmektedir². Fakat bu dillerde kullanılan grotesk ifadeleri edebiyat yahut yazın dünyasına ancak on sekizinci yüzyılda gelebilmiştir.

Kavramın ilk olarak hangi tarihte kullanıldığı konusunda ise Zerrin Yanıkkaya “*Tiyatroda Grotesk ve Bir Örnek Fernando Arrabal Tiyatrosu*”, başlıklı doktora tezinde şunları söylemektedir:

“Grotesk sözcüğü ilk kez, 1480’de Roma’da yapılan kazılarda ortaya çıkartılan, Neron’un Altın Evi/Domus Aurea olarak adlandırılan bölgedeki antik Roma yapılarının duvarlarında görülen süsleme ve freskleri nitelenecek için kullanıldı. Grotesk süsleme biçiminin Roma’dan çok daha önce gerçekleştirilmiş tasarımlar ve yansıttıkları ideolojilerden örnek alınarak yapıldığı saptandığından, yeni ve özgün olduğunu söylemek olanaksızdır.” (Yanıkkaya, 2003: 11).

Bütün araştırmaların mütabık olduğu “groteskin” 15. yüzyılda öncelikle mağara duvarlarında görülmeye başlanması ile birlikte sonrasında Roma süslemesi olarak biçim değiştirmiş zamanla da anlam genişlemesi devam etmiştir. Kavram yıllar içerisinde birçok farklı alanda birçok farklı kullanım ile birlikte varlığını sürdürmüştür. 15. yüzyılda mağara süslemeleri ile başlayan grotesk ilerleyen yüzyıllarda sanatın hemen her alanında karşımıza çıkmaktadır.

Belirtildiği üzere grotesk ilk olarak süslemelerde kullanılmıştır. Kavram kapsamında yer alan motifler insan, hayvan, bitki motifleri olabileceği gibi birbiri içerisine geçmiş (insan-hayvan, hayvan bitki,... gibi) figürleri de görmek mümkündür. Seçil Saraçlı bu figürler ve kullanım alanları ile ilgili şunları söylemektedir:

² Yanıkkaya, Z. (2003). *Tiyatroda Grotesk ve Bir Örnek Olarak Fernando Arrabal Tiyatrosu*. Yayımlanmış Doktora Tezi. Ankara: Ankara Üniversitesi.

“...Groteskin insan, hayvan ve bitki unsurlarının karmaşık bir şekilde iç içe kullanıldığı bir çeşit Roma Dönemi duvar resmi türünden evrildiği söylenebilir: Yılanlar, kurbağalar, sürüngenler, yarasa ve baykuşlar groteskin favori hayvan motifleriyken, sütunları helezonik saran yapraklar, ahenkten ve acıcılıktan uzak her yana yayılan çiçekler, yarı insan, yarı hayvan bedenler, ayı, kurt başlı heykeller, çatıları taşıyan çiçek sapmaları, kökleri insan biçimli olan tomurcuklar vb. gibi garip, korkunç aynı zamanda komik görünümlü maskeler ve benzeri klasik sanata dair tüm biçimsel nosyonlara aykırı olan figürlerdir bu resimlerin içeriği.” (Saraçlı, 15).

Yukarıdaki alıntıdan anlaşıldığı gibi grotesk ile ilgili farklı türlerin, farklı bedenlerin birbirinin içerisine girerek yeni kompozisyon oluşturduğu ve burada da bir geçmiş dönemlerde oluşturmuş olduğu kompozisyon birliği olmadığı ve klasik sanatın dışına taşıdığından söz edilmektedir. Buradan groteskin temel mantığı olan karmaşa/kaos halinin sanat içerisinde özellikle bedene yansıtıldığını görmekteyiz. Bu “grotesk beden” kavramını derinlemesine inceleyen Justin Edwards ve Rune Grauland *The Grotesque* adlı eserinde ise bu bedenin tanımlamasını yapmıştır:

- “1. Grotesk beden eksik, tamamlanmamış bir özelliğe sahiptir. (Bedenin hayati bir parçası kol, bacak, kafa gibi organları yoktur ya da beden şekilsizdir.)
2. Bedenin önemli bir parçası başka bir beden ya da başka bir malzemenin oluşabilir.
3. Mutasyona uğramış olan bedendeki parça ya da bölgenin baskın öğe olarak var olduğu durumlar olabilir.
4. İnsan ve hayvan bedeni, insan ve canlı olmayan ya da insan bitki formlarını barındırabilir.
5. Bedenin bir parçasının çok büyük ya da çok küçük olabilir.
6. Bedendeki görünür organların sayısı fazla olabilir. (altı parmaklı el, dört kollu ya da dört ayaklı vücut, iki başlı siyam bedenleri gibi)
7. Vücut çok büyük ya da çok küçük olabilir. (Dev ve cüce).” (Edwards-Grauland. 2013: 2-3).

Alıntılardan da hareketle grotesk, imge için bir nesnenin estetik açıdan hem itici hem güzel bulunması durumu söz konusudur. Söz konusu itici güzelliğin karşıdaki nesnenin estetik açıdan değerinden bir şey kaybettirmemesi önemlidir. Sanatçılar bahsedilen grotesk imgeden faydalanabilmek için ise çeşitli yardımcı teknikler kullanmaktadırlar. Zira zaten groteski karmaşıklaştıran unsurlardan birisi de budur. Bu sanat eseri öyle bir sanat eseri olmalıdır ki hem estetik açıdan değerli, hem de bireysel açıdan incelendiğinde komik, çirkin olabilmelidir. İşte bu yüzden groteskin hemen her sanatta simetriyi bozma, abartı, gülünç, korkutucu, ilkel,... gibi özellikleri bulunmaktadır.

Tabii çok fazla görüşün, çok farklılıkların olması groteske net bir tanım getiremediği gibi sanatçıları da iki gruba ayırmıştır. Rönesans'ta bir grup sanatçı groteskin ucube resimlerden meydana geldiğini ve gerçek olmadığını savunurken diğer grup onun gerçekliğini benimsemiş ve kavramı kullanmaya devam etmiştir (Tüzün, 2010: 12). Fakat genel olarak bakıldığında grotesk kavramı ile ilgili iki ayrı bakış açısı üzerinden tanımlamaların yapıldığı dikkat çekmektedir. Bir grup sanatçı onun komikten türediğini düşünürken diğer grup onun ürkütücü yönü üzerinde durur.

Genel olarak bakıldığı zaman groteskin net bir tanımının yapılmadığı; fakat içerisinde neleri barındırdığından bahsedilmektedir. Zaten sözcük literatürde de tanımlanamaz olması ile bilinmektedir. Zira günümüze gelene kadar grotesk kavramının kesin sınırları çizilememiş, belirgin bir tanımı yapılamamıştır. Bu noktada yapılan araştırmalar içerisinde tanımı Aysel Gözübüyük'ün "*Toplumsal Dönüşümden Grotesk İmgelere*" başlıklı sanatta yeterlilik çalışmasında görmekteyiz. Bu çalışmada grotesk ile ilgili olarak:

“Grotesk, varlıkların sıra dışı özelliklerle yeniden tasviri ile dünyaya ait olmayan bir olgu haline getirilme sanatıdır. Grotesk sanatının bir başka uygulaması, dünyaya ait olan canlıların özelliklerinin birleştirilmesidir.” (Gözübüyük, 2013: 23).

Kısacası grotesk yaratımlarda var olan dünyadan olmayan yeni bir canlı türü kadar farklı bir yaratım söz konusudur.

Grotesk kavramının Türkiye'deki tanımlaması ise genel tanımlamalardan çok farklı değildir. Türk Dil Kurumu'nun *Güncel Sözlük*'ündeki groteskin tanımı ise şu şekildedir:

- “1. Eski Çağ Roma yapılarında bulunan tuhaf, gülünç figürlerden oluşmuş süsleme üslubu.
2. Kaba gülünçlüklerden, tuhaf ve olmayacak şakalaşmalardan yararlanan, karşıt görüntüleri, bağdaşmaz durumları şaşırtıcı biçimde birleştiren güldürü biçimi.” (TDK, <https://sozluk.gov.tr/?kelime=>).

Bu tanımından da hareketle birçok farklı dalda kullanıldığını dile getiren Türk Dil Kurumu, kavramın çoksoslu bir yapısı olduğunu belirtmektedir. Türk Dil Kurumu'nun da tanımlarından hareketle bizim edebiyat ve kültür hayatımızda grotesk birkaç farklı

veya benzer kavramı içinde bulunduran durum olarak belirtilen, sıra dışı özellikleriyle dikkat çeken bir kavramdır. Ancak onun gülünç tarafına vurgu yapılmaz.

Ayrıca Türk Dil Kurumu, *Bilim ve Sanat Terimleri Sözlüğü*'nde de groteskin sanat alanında tanımına “*Tiyatroda karikatürleşme işleminin özü olan grotesk, seyirciyi yabancılaştırarak tuhaf ve şaşırtıcı biçimlerle karşıt görüntüleri birleştirerek güldürmeye yönelen, ussal dizgeye karşı çıkararak, ussal bir sonucu getiren, temelde ciddi, ama görünüşte gülünç ve abartılı olan biçim*” ifadesiyle yer vermiştir (TDK, <https://sozluk.gov.tr/>).

Türk Dil Kurumu'nun *Güncel Sözlüğü* ve *Bilim ve Sanat Terimleri Sözlüğü* tanımlamalardan hareketle grotesk Türk edebiyatında kavram olarak kabalığı, abartıyı, gülünç ve korkuncu aynı anda içinde barındıran bir kavram olarak karşımıza çıkmaktadır. Kavram çok katmanlı bir yapıya sahiptir. Genel olarak grotesk kelimesinin Türk edebiyatındaki anlamını ve çağrışımlarını verdikten sonra karşımıza Avrupa'daki sanat ve edebiyat alanındaki algılanış ve kullanım biçimlerinde grotesk kavramının nasıl kullanıldığı da önemli bir soru olarak karşımıza çıkmaktadır. Ve bu soruyu cevaplamak için öncelikle Orta Çağ'a bakmak gerekmektedir. Çünkü Orta Çağ'da Rönesans (1300-1600), Reform (1517-1648) gibi insanların yaşamlarını derinden etkileyecek iki büyük hareket yaşanmıştır. Karanlık çağın etkisinden kurtulup özgürleşmeye çalışan sanatçılar, sanatlarına da özgürlük getirmiştir. Bireyselliğin daha ön planda olduğu, bireyin kendini fark ettiği bir sanat algısı doğmuştur. Bu dönemde sanatçılar olanı olduğu gibi yansıtmaktan vazgeçip, var olana kendi yorumlarını getirmişlerdir. Bu yorumlamalar vesilesiyle grotesk algısı doğmuştur.

Groteski sanat alanında Orta Çağ ile birlikte sıklıkla görmeye başlamaktayız. Zira dönemin bunaltıcı ve kasvetli havasından kurtulmak isteyen sanatçılar kendilerini sanatlarına vermiştir. Özellikle resim alanında grotesk yansımaları gördüğümüz Orta Çağ'da ressamalar artık melek ve yaratılış figürleri yerine daha çok ortamın havasını yansıtan resimler çizmişlerdir (Gözübüyük, 2013: 29).

İlk olarak İtalya'da süslemede kullanılan bu kavram 16. yüzyıla gelince yavaş yavaş diğer ülkelere (Fransa ve Almanya) de yayılmaya başlamıştır. Haliyle groteskin de bu

süreçte kullanım alanının genişlediğini söylemek mümkündür. Kullanım alanının genişlemesiyle birlikte çağrıştırdığı anlamlarda da genişleme/düzelme görmekteyiz. (Yanikkaya, 2003: 29). Bu dönemde yazın dünyasında ilk olarak Montaigne'nin (1533-1592) çıktığı görülmektedir. Montaigne grotesk kavramını sıfat olarak kullanmış ve onun "biçimsizliği" üzerinde durmuştur. Henüz o dönemde daha süsleme sanatında kullanılan bir kavram olan grotesk için *Denemeler* (1580)'de "Dostluk Üzerine" başlıklı yazısında Montaigne, Wolfgang Kayser'in belirttiğine göre şunları söylemiştir:

“Çok farklı parçaları, kesin bir biçim olmaksızın bir araya getiren, düzen ve oranı şansa bırakan, grotesk ve acayip bedenler olarak tanımlandı.” (Kayser, 1963: 24).

Burada Montaigne groteskin hem sıra dışılığının hem de tüm zıtlıkları bünyesinde barındırmasının vurgusunu yapmıştır. Bir bakıma groteskin biçimsizliğini tanımlamıştır. Bu biçimsizlik çirkinliği vurgulamanın dışında; var olan yapının bozulduğu, dışına çıkıldığı, tuhaflaştırıldığı anlamına gelmektedir. Böylelikle biçimsiz ürünler de grotesk anlayışı oluşturmaktadır. Fakat her biçimsiz grotesk demek yanlış olur. Burada groteski oluşturan en önemli değer onun sanatsal açıdan estetik kaygıya sahip olmasıdır.

Zeki Tüzün'ün yüksek lisans çalışmasında özetlediği grotesk kavramı ve yüzyıla göre anlam aralığı oldukça dikkat çekicidir:

“Grotesk kavramının ilk kullanılışından 16. yüzyılın sonuna gelinceye kadar şu aşamalardan geçmiştir: Grotesk, Antik Yunan'dan beri geçerli olan gerçeklik yasaları ihlal etmiştir. Eserlerde, bitmiş ve tamamlanmış bir dünya değil, tamamlanmamış ve henüz oluşmamış fikrini uyandıran biçimlerin hâkim olduğu tasarımlar söz konusu olmaya başlamıştır. Durağanlık değil, akışkanlık vardır. Bu biçim Rönesans'ta tutarlı ya da anlamlı bulunmamıştır. Çünkü hiçbir şeye işaret etmemekte ve hiçbir anlatı kaygısı bulunmamaktadır.” (Tüzün, 2010: 13-14).

Yukarıdaki tespitler groteskin barındırdığı anlam aralığı bakımından ve ona atfedilen değer bakımından oldukça önemlidir. Burada dikkat çeken nokta groteskin üst düzey bir sanat ve estetik algısının tam zıttında yer alıyor olmasıdır. Ve burada asıl vurgulanan tamamlanmamışlık, yarım olma durumudur. Groteskin belki de en önemli özelliklerinden birisi de onun bu tanımsız ve yarım halidir.

17. ve 18. yüzyıllarda Aydınlanma dönemi ve bu dönemin sanat anlayışı düşünülürse groteskin sanat olarak kabul görmediğini görürüz. Bunun en başlıca sebeplerinden biri groteskin halk kültüründen, bayağıdan ve komik olandan çıktığı düşüncesidir. Özellikle İngiltere’de grotesk karikatürü temsil eder yahut tanımlar anlamı doğmuş ve onun güldürü yanı ön plana çıkartılmıştır. Örneğin İngiltere dışında Polonyalı olan Carl Friedrich Flögel (1729-1788) de onun karikatürden türediğini *Komik-Groteskin Tarihçesi* (1788) kitabında izah etmiştir.

18. yüzyıl sonu ve 19. yüzyıl itibariyle Aydınlanma döneminin sona ermeye başlaması, farklı görüşlerin ortaya çıkmasıyla birlikte çoğu sanat ve estetiğin güzellik anlayışında da bir esneme olmuştur. Ve asıl bu dönemde grotesk gerçek bir sanat unsuru olarak ele alınmaya başlanmıştır (Groteskin yazın hayatına geçtiği tarihle sanat anlayışı olarak görüldüğü tarih ise birbirine denk düşmektedir). Gerçek bir sanat gibi görülmeye başlandığı için de artık bu dönem ile birlikte grotesk ile görünen gerçeklik algısı arasındaki bağ da tamamen kopartılmıştır (Tüzün, 2010: 16).

19. yüzyılda birçok yazar grotesk kavramına önem vermiş ve bu konuda kafa yormuştur. Walter Scott, John Ruskin, J. A. Symonds gibi yazarlar (Saraçlı, 2009: 17) farklı yorumlar getirmelerine rağmen groteskin mit ile bağlantılı olduğu konusunda birleşmişlerdir. Elbette yapılan çalışmalar birbirlerine yol göstererek, birikerek bir netlik ortaya çıkaracaktır. Bu dönemde özellikle Ruskin’in ‘zıtlıkların ölçütleri ne olursa olsun bir arada bulunması gerekiyor’ tanımı groteskin iki önemli kuramcısı M. Bakhtin ve W. Kayser’in yeni bilgi teorileri üretmelerine yol açmıştır (Yanıkaya, 2003: 30). Bu bağlamda groteskin yabancılaşma vurgusunu ilk kez John Ruskin yapmıştır diyebiliriz.

Yukarıda da bahsettiğimiz gibi her bir düşünür kendi değerlendirmeleri sonucunda kavrama yeni bir tanım getirerek bir şeyler katmıştır. Yine bu dönemde Friedrich Schlegel’in groteske bakış açısına ve katkılarına değinmek gerekirse; o kavramın “oyunsuluğu” üzerinde durmuştur:

“...Alman romantik kuramcı Friedrich Schlegel de groteskte oyunsu olanın önemine değinerek, groteskin biçim ve içerik arasındaki çatışmadan ayrışık unsurların sabitlenmeyen karışımından, hem gülünç hem de korkutucu olan

paradoksal bir patlama gücünden oluştuğunu söylemişti.” (Yanıkaya, 2003: 30-31).

Edebiyat sahasına geri dönecek olursak groteski yazınsal çalışmada ilk kez kullanan Montaigne olmuştur. Montaigne “Dostluk Üzerine” makalesinde groteskin düzensizliği, absürtlüğü, korkunçluğu üzerinde durur (akt. Saraçlı, 2009: 16).

Sonrasında Alman Romantikler kavram üzerine oldukça kafa yormuş, bir tanım veya sınırlama getirmeye çalışmışlardır. Her biri farklı kavram açılardan ele alınarak 20. yüzyıl kuramcılarına nispeten yol göstermiş, fikir vermişlerdir. Sonuç olarak dönem ile ilgili toparlama mahiyetinde Alman Romantiklerin grotesk kavramını komiğin bir türü olarak gördüklerini, oyunsuluk özelliğinin olduğunu, aklın kuralcılığına karşı çıktıklarını söylemek mümkündür. Bu bakımdan değerlendirildiğinde groteskin daha karanlık yanını ortaya çıkan düşünürler onun bireyi yabancılaştırdığını savunmaktadır. Bireyi korkutan “şey” yabancılaştırır yargısı Alman romantikler ile edebiyat kavramında da yerini almış bulunmaktadır.

19. yüzyılda Fransız romantiklerinden Victor Hugo (1802-1885) ve onun *Cromwell* (1827) adlı tiyatro eserinin önsözünde grotesk ile ilgili yaptığı tanım dikkat çekmektedir. Victor Hugo burada groteske kendi bakış açısıyla yani romantik çerçeveden bir tanım getirmiş ve bu süreçte yirminci yüzyıla geçilirken bir geçiş dönemi yazarı olarak düşünülmüştür. Bu bakımdan da Victor Hugo’nun groteske getirdiği tanımı burada dile getirmek oldukça önemli olacaktır. Victor Hugo groteskin kendi içerisinde bir gerçekliği olduğunu savunur. Grotesk gerçeklik kavramına da değindiğimiz bu gerçeklik algısı, görünen gerçeklikten oldukça farklıdır. Burada söz konusu sanat eserinin bir gerçekliği vardır fakat reel gerçeklik açısından hiçbir kıymeti yoktur. Eserin kendine ait farklı bir dünyası vardır.

19. yüzyıla gelene kadar daha doğrusu Hugo’ya gelene kadar grotesk komik kavramının bir türü olarak ele alınıyordu. Fakat 1827 yılında yazılan *Cromwell* adlı tiyatro eserinin önsözünde grotesk kavramı artık komiğin türü olarak tanımlanmak yerine onun rahatsız edici yönleri üzerinde durulmuştur. Grotesk kavramının “korkunç” yanına dikkat çeken Hugo aynı zamanda onun birleştirici yönüne de dikkat çeker. Güzel ile çirkinin, asil ile

bayağının, komik ile korkuncun bir arada bulunduğu estetik algıda groteskin tanımı Victor Hugo'ya göre:

“Güzel ve çirkin, gülünç ve acıklı, korkunç ve çekici gibi karşıtlıkları bir araya getirerek doğanın diyalektik karakterine uyumu ve benzerliği sağlayabilen biricik üsluptur. Bu yanıyla Klasikçilerin idealize edilmiş, kişilikten arındırılmış güzelliğine başkaldırır ve güzelliğin kendine özgü olması gerektiğini savunur.” (Saraçlı, 2009: 17).

Yukarıdaki tanımdan da hareketle Victor Hugo'nun grotesk kavramının bireyi yabancılaştırması yönünün üzerinde durmasının yanı sıra grotesk sanat eserlerine kendine ait bir karakterlerinin olduğunu da söyleyebiliriz. Tek tip yaratımdan uzak, kendine has bir özellikli üsluba sahip olan groteskte aslanan ise bu sıradanlığa başkaldırır. Yirminci yüzyıl düşünür ve sanatçıları için Victor Hugo'nun bu dönemde getirdiği “yabancılaşma” tanımı grotesk için büyük bir dönemeçtir. Çünkü yirminci yüzyılda Wolfgang Kayser groteskin “yabancılaşma/yabancılaştırma” durumu üzerinde durarak kavramı bir adım daha ileriye taşıyacaktır.

Hugo'ya göre yüce olanla aşağı olanın aynı potada erimesi groteski oluşturur. Bu bakımdan ona göre grotesk “her an her yerdedir” denilebilir (Bahtin, 2005: 71). Hayatın içerisinde yer alan ve kaynağını hayattan alan grotesk bünyesinde eş değer kavramları barındırdığı gibi zıtlıkları da kendi içerisinde eritmektedir.

Bahsedildiği gibi groteskte her acının içerisinde komik bir durum, her komik anda ise acıklı bir taraf vardır. Philip Thomson (1941), *The Grotesque* (1972) adlı eserinde bu durumu şu şekilde ifade etmektedir:

“Groteskte gözyaşı vadisi ve sirk aynıdır, trajedi bazı halleriyle komik ve bütün komedi bazı halleriyle trajik ve acıklıdır.” (Thomson, 1972: 63).

Bu tanımlamadan da hareketle groteskin bu algısında karnaval havasında bir yapı ortaya çıkmaktadır. Yani tüm kavramların iç içe geçtiği ve birbirine girdiği bir çok katmanlı yapı söz konusudur.

Yirminci yüzyıla gelindiğinde groteskin kuramlaşmasında oldukça büyük emek vermiş iki isim karşımıza çıkmaktadır: Wolfgang Kayser ve Mihail Bakhtin³. Karşımıza çıkan bu iki isim groteski iki ayrı uçtan ele almış ve tanımlamaya çalışmışlardır. Bu noktada her ikisinin tanımlarını verip kıyaslama yapmak daha doğru olacaktır.

Görüldüğü gibi Mihail Bakhtin ve Wolfgang Kayser'e gelene kadar birçok düşünür groteske farklı açıdan yaklaşmış ve onun oyunsu, gülmece, karikatür, korkutucu, belirsizlikten meydana geldiğini savunmuştur. Birazdan detaylı açıklayacağımız bu iki düşünür de kendinden önceki görüşlerin üzerine yeni görüşler katarak ilerlemiş ve bu düşünceleri kendi bakış açılarına göre temellendirmişlerdir. Böylelikle de groteskin sınırları çizilemeyen katmanlı bir yapısı olmuştur.

Mihail Bakhtin 1895-1975 yılları arasında yaşamış bir Rus kuramcıdır. Kendi döneminde "Bakhtin ve Çevresi" diye anılarak bu çevreyle birlikte önemli çalışmalara imza atmışlardır. Hayatı çeşitli sağlık sorunları ve sürgünler sebebiyle oldukça zor geçmiştir. Edebiyata özellikle de romana önem veren ve üzerine düşünen Bakhtin, romanı yazınsal türler içerisinde hayatla en ilişkili bir tür olarak görmektedir (Akçam, 2018: 17).

Bakhtin grotesk kavramını açıklarken insanı sınırlandıran bütün kavram ve nesnelere soyutlanması/sıyrılması gerektiğini dile getirir. Ona göre sınırları kaldırarak gerçekliğe ulaşmak mümkündür (Yanıkaya, 2003: 35). Bu da insanın özellikle dini baskılarından kurtulması gerektiği anlamına gelmektedir. Tam bu noktada groteskin karnavalsı yapısına değinmek gerekirse:

"Her türlü resmi konum ve ciddiyete yönelik alay, tüm hiyerarşilerin tepetaklak edilmesi, davranış kurallarının küfür, müstehcenlik, aşağılama, kabalıkla ihlali, bedensel iştahlara yönelik tüm aşırılıkların kutlanması biçiminde kendini dışarı vuran bir halk bilincinin mekânıdır karnavallar." (Bahtin, 2017: 25).

³ Bu çalışmada M. Bakhtin ismi iki farklı şekilde kullanılmıştır. Birincisi Bakhtin diğeri ise Bahtin kullanımıdır. Bunun sebebi ise Bahtin kullanımı Ayrıntı Yayınlarının kullanmasından kaynaklanmaktadır. Bu yüzden ana metinde ismin orijinali M. Bakhtin'e kullanılırken kitaptan yapılan alıntılarda, kitapta yazan isim olan Bahtin'e sadık kalınmıştır. Bu durum tezde dilde iki dillilik olarak algılanmamalıdır.

Karnaval tanımlamasını yaptıktan sonra groteske de tanım getiren Bakhtin “toplumsal bir kurum olan karnaval, grotesk gerçeklik olarak edebiyata taşınır.” (Bahtin, 2017: 25) ifadesiyle de karnaval ile grotesk arasındaki bağlantının üzerinde durur. Ona göre groteskin ilk başlarda anlamı ve ifade ettikleri oldukça dardır ve zaman içerisinde yorumlamalarla kendini bulmuştur. Bakhtin groteskin 18. yüzyılda tam anlamıyla kendini var ettiğini savunur (Bahtin, 2000: 61).

Bakhtin’e göre groteskte bir değişim ve bu doğrultuda da süreklilik vardır:

“Grotesk imge, dönüşüm halinde olan bir fenomeni yansıtır: Doğumdan ölüme, büyümeden oluşa doğru giden henüz tamamlanmamış bir metamorfoz. Zamanla ilişkisi, grotesk imgenin belirleyici özelliklerinden biridir. Bir diğer kaçınılmaz özellikse müphemliktir. Zira bu imgede, dönüşümün iki kutbunu bir arada görürüz: eskiyle yeniyi, ölmekte olanla döllenenekte olan, metamorfozun başını ve sonunu.” (Bahtin, 2000: 52).

Bu tanımlama doğrultusunda Bakhtin’in grotesk kavramının canlılığı ve belirsizliği üzerinde durduğunu söyleyebiliriz. Kendi içerisinde sürekli olarak kendi kendini yenileyen yapısı groteski daima canlı kılmaktadır. Dolayısıyla daimi olarak kendini var eden bir kavramın ise belirli bir yapısı yoktur. Bu sürekli değişen yapı, beden algısı üzerinden de ifade edilmiştir.

Bakhtin grotesk beden ve grotesk gerçeklik üzerine yoğunlaşarak bu aşırılıkların verilebileceği görüşünü savunur. Yani absürt bedenler, absürt gerçeklikler, aşırılıklar veya bayağılıklar, yücenin alçaltılması, alçağın yüceltilmesi durumu karnaval ve dolayısıyla grotesk bir durumdur. İnsana absürtlüğü anlatmanın en kestirme yollarından biri de fizyolojik var oluşuna dikkat çekmek ve bunun üzerinden var olan algı ile oynamaktır. Örneğin palyaçolar, doğuştan fizyolojik bozukluğu olan insanların sirklerde sergilenmesi, kısacası normal dışı görüntüye sahip olanın absürt olarak algılanması söz konusudur. Bu algıdan dolayı da Bakhtin absürt bedenler üzerinden grotesk kavramına eğilmiştir.

Dönem düşünüldüğü zaman ortaçağın baskıcı totaliter tutumu, kilisenin bireyler üzerindeki baskıcı ruhu tamamen yıkılmaya çalışılmış ve maneviyat değil bedensellik ön plana çıkarılmıştır. Burada önemle üzerinde durulması gereken konu “bedensellik

vurgusu”dur. Bakıldığı zaman seks, abartılı alkol ve yeme içme, gibi bireyin tamamen bedenini tatmin edici ritüeller ön plana çıkmıştır. İşte tam olarak karnaval ruhu budur. Bu yüzden de karnavaldaki ruh asla gerçek dünyada göremeyeceğimiz, gündelik hayatta karşılaşamayacağımız türdendir. Alışlageldiğın, sıradanlığın ve özellikle reel gerçekliğin tam karşısında yer alır. Sıradanlığın karşısında olan karnaval romanda dikkat çeken en önemli unsur zaman ve mekan anlayışıdır. Bu romanlarda klasik romanlardan farklı bir zaman mekan algısı yer almaktadır:

“Karnaval mekanları zamanla mekanın iç içe geçtiği yerlerdir. Zaman şimdidir, mekan o an bulunan yerdir. Edebiyatta zaman mekanla birleşerek ete kemiğe bürünür, somut bir hal alır. Aynı şekilde mekan da zaman ve tarih tarafından anlamlandırılır. Karnavalda iç içe geçen zamanla mekan dönüşümlere gebedir. Anın açık uçluluğunu barındırır. Karnaval mekanları tüm kesişmelerin, kahramanla anlatıcının sözlerinin, gerçekle düşün, trajediyle gülmenin birbiri içine geçtiği mekanlardır. Romanlarda kapı eşikleri, Pazar meydanları, konuk odaları her türden sesin kendine özgürce yer bulduğu birer karnaval mekana dönüşebilir.” (Doğan, 2008: xiv).

Alıntıda Bakhtin’in karnaval ile grotesk arasındaki bağlantı doğrultusunda bir karnaval tanımlaması getirilmiştir. Böylelikle karnaval metinlerinden tek bir mekan algısı beklemek yanlış olur. Karnaval metinlerinde mekan zamansız düşünülemez. Çünkü bir mekanı karnaval yapan içerisinde bulunduğu zaman katmanlarıdır. Bu zamanlar arası geçişte zaman gerçeklik algısını yitirmektedir.

Bir anlatının olabilmesi için bir bedene, zamana ve mekana ihtiyaç vardır. Bakhtinci algıda grotesk kavramı bedeni absürtleştirerek yıkar, zamanı katmanlaştırarak parçalar ve bunları bir mekanda bir araya getirerek yeni bir bütün ve gerçeklik oluşturur.

Grotesk kavramına şimdiye kadarki bütün kuramcılara göre daha geniş bir çerçeveden bakan Bakhtin, *Rabelais ve Dünyası* (1968) adlı kitabında Rabelais’in *Gargantua* (1534) adlı eserini incelemiş ve kavramı kuramlaştırmıştır. Eser incelendiği zaman gülme eyleminin önemini, bütün alçaltma ve bayağılaştırmaları görmüş olan Bakhtin, eser ile dönem arasında bir bağ kurmuş ve kuramı bu bağın üzerine oturtmuştur.

Bakhtin’e göre grotesk aslında yaşamın bir parçası olmakla birlikte kaynağını da yaşamdan almaktadır. Onu halk kültürüne bağlayan en önemli nokta da burasıdır.

Kaynağı halk olan, yaşam olan bir yerden geldiği için, ondan bağımsız bir imgelem dünyası da düşünülemez. Bu noktada dikkatle üzerinde durulması gereken konu ise, groteskin yaşamla iç içe olması, onu üretildiği topluma ve kültürüne de bağlı kılmaktadır. Toplumundan ve zamanından bağımsız düşünilemeyen bu sanat eserlerinde, haliyle o toplumun geçmişi, hafızası da önemli bir rol oynamaktadır. Üretilen bir sanat eserinde, o döneme gelene kadar üretilmiş olan bütün değerleri görmek mümkündür. Bu noktada da groteskin sonsuz ihtimalin olduğu bir dünya çizdiğini söylemek yerinde olacaktır.

Groteskin yaşamla iç içe olması onun kültürel bağlamda zenginliğini de göstermektedir. İçerisinde yaşama dair, içinde bulunduğu topluma dair bütün imge dünyasını barından bu grotesk imge oluşturulurken oyun kurmak en önemli hususlardan birisidir. Gülme eylemi ve bu eylemin öneminin üzerinde duran Rabelais, *Gargantua* adlı eserine başlarken “gülme” ile ilgili olarak okurlara seslenişi oldukça dikkat çekicidir:

“OKURLARA

Bu kitabı okuyan okur dostlar
Atın içinizden her türlü kuşkuyu
Okurken de irkilmeyin sakın
Ne kötülük var içinde ne muzırlık
Doğrusu güldürmeden başka da
Bir hüner bulamayacaksınız pek
Başka yola gidemiyor gönlüm
Sizleri dertler içinde görürken
Gülen kitap yeğdir ağlayan kitaptan
Gülmektir çünkü insanı insan eden” (Rabelais, 2018: 3).

Şiirde geçen “Gülmektir çünkü insanı insan eden” dizesi oldukça dikkat çekici ve kuramın önemini anlamak bakımından önemlidir. Rabelais bu eserini 1534 yılında yazmıştır. Ve o dönemde “gülme”nin önemini vurgulamıştır. Yukarıda bahsettiğimiz yaşamla iç içe olan, yaşama oyunlar kuran sanat eseri, çıkış yolu olarak gülme eylemini kullanmaktadır. Gülme eylemsel olarak bir duruş sergilemektedir. Bakhtin “*Gülmenin bahsettiği özgürlük genellikle sadece bir festival lüksüydü.*” (Bakhtin, 2017: 110) ifadesiyle de artık o baskıcı, totaliter Ortaçağ insan ruhunu kırmayı hedeflemişti:

“Dolayısıyla, ciddiyet havasının aşıldığı güvensizlik ve gülmenin hakikatine duyulan güven kendiliğinden, yalın ve güçlü bir niteliğe sahipti. Korkunun, (idam sehvası inşa etmeyen) gülmenin arkasına asla gizlenmediği, riyakârlık ve yalanların asla gülmeyip ciddiyet maskesi takıldığı anlaşılıyordu. Gülme hiçbir dogma yaratmadı ev otoriter olmadı; korkuyu değil, bir güçlülük bir dayanıklılık hissini ifade etti. Yaratıcı edimle, doğum, yenilenme, doğurganlık, bollukla bağlantılıydı. Gülme ayrıca yeme içmeyle ve insanların dünyadaki ölümsüzlükleriyle de bağlantılıydı; bir de, doğacak şeylerin geleceğiyle ilişkiliydi ve onların yolunu açacaktı. Bu nedenle, ciddiyet temelde güvenilmezdi oysa eğlenceye özgü gülmeye güven duyulurdu.” (Bahtin, 2017: 110).

Yukarıdaki anlatıda da açıkça bahsedildiği gibi gülme eylemsel olarak bir zafer, güç imajı çizmektedir. Bu noktada da Bakhtin groteskin korkudan, bilinmezden değil, gülmenin eylemsel gücünden yola çıkarak bir temel oluşturduğunu savunur ve bunu beden algısı üzerinden yansıtır. Yani bedenin bütünlüğünü de her şey gibi parçalayarak kendi bedensel kavramını ortaya çıkarmıştır (Brandist, 2011: 211).

Türk eleştirmenlerine bakıldığı zaman Alper Akçam da groteskin tanımını yaparken onun gülmecedan doğduğunu “hayalci, özgür, oyuncu bir estetik anlayış tanımlandırılmış, bu anlayışın, ortaçağ halk gülmece kültürünün yarattığı bir imgeler sistemini de yansıttığı aydınlatılmıştır.” (Akçam, 2011: 61) cümlesiyle ifade etmektedir.

Tam burada groteskin Bakhtin merkezinde iki kola ayrıldığını görmekteyiz. Bunlardan biri gerçekçi grotesk iken, diğerini romantik grotesk olarak tanımlayan Mihail Bakhtin, Romantik groteskin 20. yüzyıl ile birlikte ortaya çıktığını ve aslında tam olarak groteskin mantalitesini ifade etmediğini dile getirmektedir (Bahtin, 2005: 67). Ona göre modern dünya ile birlikte grotesk durumu tamamen tersine dönmüştür. Modern dünyanın getirilerine uygun olarak içerik değiştiren/zenginleştiren grotesk kavramı bireyi de etkilemektedir. Modern dünyada her şey birdenbire değişebilir, ürkütür, kaotizmden bireyler kendilerini köşeye sıkışmış hisseder. Modern bireyin dünyaya karşı yabancılaşması içerisinde bulunduğu dünyada kaçınılmazdır. İşte groteskin, romantik grotesk tam da bunu anlatmaktadır. Köşeye sıkışan bireyin yabancılaşmasını anlatan romantik groteskte groteskin kaynağı korku, ürküntü, bunaltıdır. Dahası bu durum bireyin gerçeklik algısını da yıkmıştır:

“Romantik groteskte, grotesk gerçeklikte insana yakın olan dünya artık insanın kendisine yabancılaşmış, soyutlamalarla, spiritüellelikle ve mistik korkularla

beslenerek korkutucu bir hal almıştır. Yeme, içme, üreme ve dışkılama gibi bedensel yaşamın imgeleri insanları dünyayla kaynaştıran öğeler olmaktan çıkmış ve kaba, müstehcen, basit temsillere bürünmüştür.” (Aktari, 2011: 73).

Burada önemle üzerinde durulması gereken nokta yabancılaşma kavramıdır. Groteskin tüm görünüşleri, yansımaları ile korkutucu bir dünya yaratması sonucu yabancılaşan birey yahut da dünyanın korkutuculuğu ile yabancılaşan birey karşımıza çıkmaktadır.

Bakhtinci algıdan tam tersi bir anlayış ile oluşturulan romantik grotesk kavramında dünyayı alaşağı etme temeldir. Bakhtinci groteskte baskıcılığa karşı çıkış, bir başkaldırı söz konusudur. Bu noktada da güldürünün gücüne sığınır.

Yukarıdaki alıntıda da belirtildiği gibi artık romantik grotesk ile birlikte farklı bir grotesk tanımının üzerinde durulması durumu söz konusudur. Wolfgang Kayser’in tanımlamasını getirmeye çalıştığı ve bir sonraki başlıkta detaylıca anlatılacak olan bu grotesk ise kaynağını korkutucu olandan almaktadır.

Bakhtin ve groteskten bahsederken dikkat edilmesi gereken en önemli husus groteskin yabancılaştırma kavramı ve Bakhtin’in bu kavrama yaklaşımı olacaktır. Bilindiği üzere Wolfgang Kayser groteskin yabancılaştırdığına ve bireye karşı yabancılaşan bir dünya algısının varlığına vurgu yapar. Fakat Bakhtin’e baktığımız zaman, o bu görüşü savunmaz ve bunun aslında klasik grotesk anlayışına aykırı olduğunu da dile getirir. Çünkü Bakhtin groteskin halk mizah kültüründen, karnaval ruhundan doğmuştur ve ruhunda gülme unsuru yer almaktadır.

Mihail Bakhtin groteskin Wolfgang Kayser’in yabancılaşma merkezli olması görüşüne karşı çıkar. Çünkü ona göre grotesk halk mizah anlayışından gelmektedir. Fakat daha sonrasında araştırmalarında Bakhtin, Alman Romantikler ve onların grotesk kavramı üzerine yaptıkları açıklamalara önem vermiş ve bu dönemi “Romantik grotesk” olarak adlandırmıştır. Bu romantik dönemin klasizme ve Aydınlanma’nın getirdiği direktiflere büyük bir tepki olduğunun altını çizer:

“Soğuk akılcılığa, resmi, şekilci ve mantığa dayalı otoritaryenliğe karşı bir tepkiydi; bitmiş olan, tamamlanmamış olan şeylere, dar görüşlü yapay

iyimserlikleriyle öne çıkan Aydınlanmacılar'ın faydacı ruhuna karşı bir reddiydi. Bu ruhu reddederken Romantik grotesk, en başta Rönesans geleneğine, özellikle de keşfedilen Shakespeare ile Cervantes'e bel bağladı. Ortaçağ groteski bu iki yazarın ışığında yorumlandı.” (Bahtin, 2005: 65).

Romantik grotesk kavramı ile birlikte bireysellik algısı doğmuştur. Bu doğrultuda bir başkaldırı olan grotesk tüm güzelliğin, orantılı şeylerin karşısında yer almaktadır. Onun bu yıkımı ile farklı bir estetik algısı doğmuştur. Romantik groteskte insani faaliyetlerin (gülme, yeme, içme vb.) uzaklaştırılması söz konusudur. Nasıl beden ve gerçek beden algısından uzaklaşıyorsak, bedene ait ihtiyaçlardan da uzaklaşma söz konusudur.

Bakhtin, Romantik grotesk ile grotesk arasındaki farkı birinin yani groteskin halk kültüründen doğduğunu; diğerinin, Romantik groteskin ise salon üretimi olduğunu söyleyerek yapar. Şüphesiz ki ona göre grotesk ile “yabancılaşma” da bu noktada birbirine bağlanır. Salon groteski olan Romantik grotesk Bakhtin'e göre bireysel karnavala dönüşür. Yani birey kendi dünyasında yaşar, dış dünyaya yabancılaşır (Bahtin, 2005: 65).

Burada sorulması gereken soru ise, klasik groteskin halk kültüründen oluştuğu ve gülme merkezli olduğunu göz önünde bulundurularak, Romantik groteskin merkezinde neyin yattığı sorusudur. Şüphesiz ki Romantik grotesk gülme merkezinden uzaklaşıp daha yabancı, ürkütücü imgeleri kullanır:

“Romantik grotesk imgeleri genelde dünyaya karşı duyulan korkuyu ifade eder ve okuruna bu korkuyu geçirmeyi hedefler. Halk kültürü imgeleriye tam tersine tamamen korkudan aridir, tüm insanlara da bu korkusuzluğu iletir. Bu Rönesans edebiyatı için de geçerlidir. Bu ruh, en yüksek noktasına Rabelais'nin romanında ulaşmıştır; orada korku, daha ilk ortaya çıktığı yerde yıkılır ve her şey neşeye bürünür. Onunki, dünya edebiyatının en korkusuz kitabıdır.” (Bahtin, 2005: 67).

Bu noktada grotesk tanımında iki farklı kutup karşımıza çıkmaktadır. Birincisi korkutucu dünyadan sığınılan grotesk, diğeri de korkunun olmadığı ve tek gerçeğin güldürü olduğu bir grotesk kavramıdır. Bu iki uç kutup nokta da groteskin karşıtlığını ve çok katmanlı yapısını vurgulamaktadır.

Bakhtin bu tanımdan hemen sonrasında delilik örneğini verir ve halk groteski ile romantik groteskin farkını bu örnekle açıklar:

“Halk groteskinde delilik, resmi aklın, resmi “hakikat”in dar kafalı ciddiyetinin neşeli bir parodisidir. Bu “şenlik”li bir deliliktir. Romantik groteskteyse delilik, bireysel tecridin kasvetli ve trajik bir veçhesine bürünür.” (Bahtin, 2005: 67).

Bu örnekle birlikte aynı kavramın iki farklı algı ile nasıl çeşitlendiği görülmektedir. Bu örnekten sonra maske, kukla, şeytanı algılama biçimi, müphemlik ve gece algılarından da örnekler sunan Bakhtin bunları ele alış farklılıklarından dolayı romantik groteskin kendi has bir özelliği olduğunu savunur. (Bahtin, 2005: 68-69).

Aslına bakılırsa burada mevzubahis bir sonraki başlıkta yani Wolfgang Kayser’in grotesk kavramına getirdiği tanımlamayı anlatırken de detaylıca vereceğimiz korkuyu algılayış biçimidir. Bakhtin korkunun yahut da bilinmezin üstüne giderek bunu ironik hale getirir ve groteskin gücünü buradan aldığını söylerken Kayser korkutan şeyin bilinmezliğinin bireyi yabancılaştırdığını söyleyerek grotesk tanımını yapar. Burada asıl nokta korku kavramına yaklaşım biçimidir. Bakhtin groteskte korkusuzluğun tarihini yazarken (Bahtin, 2005: 298), Kayser ise groteskin bilinmeyenden ve onun korkutuculuğundan ileri geldiğini savunur. Kısacası burada önemli olan sadece algılayış biçimidir. 20.yy’ın getirileri ile 19.yy’ın getirileri oldukça farklıdır. Ve iki farklı yüzyılın sıkıntıları farklı olduğu gibi dünyayı algılayış biçimi de farklıdır.

Bakhtin groteskin farklı algılanması ile ilgili onun öncelikle 19.yy. da kendini tükettiğini ve artık yok olduğunu, 20.yy’da ise yeniden bir üretimin söz konusu olduğunu dile getirir (Aktari, 2011: 73).

Bakhtin ve onun grotesk anlayışından bahsederken bu noktada karşımıza Hegel’in estetik anlayışına değinmek gerekmektedir. Çünkü özellikle *Rabelais ve Dünyası*’nı yazarken Hegel’in estetik anlayışı üzerinden yola çıkmıştır:

“Bakhtin’in sonraki yapıtlarının birçoğunda olduğu gibi grotesk hakkında fikirlerinin çok önemli unsurlarından biri de revize edilmiş bir Hegelcilik barındırıyor olmalarıdır. Bakhtin’in Rabelais çalışmasında Hegel’in grotesk anlayışı yalnızca bir kez ve o da geçiştirilerek zikredilir. Burada Hegel’in

tanımladığı üç özelliğe gönderme yapılır: “farklı doğal alanların, ölçülemez, abartılı ve boyutların birleşmesi ve insan bedeninin farklı parçaları ve organlarının çoğalması söz konusudur”. Bakhtin “groteskin yapısında mizahın oynadığı rolü” gözardı edip, dikkatini başka bir yöne çevirdiği için Hegel’i eleştirir.” (Brandist, 2011: 213).

Alıntıdan hareketle Hegel’in tanımlamasındaki groteskin “*farklı doğal alanların, ölçülemez, abartılı ve boyutların birleşmesi ve insan bedeninin farklı parçaları ve organlarının çoğalması*” üç özelliği aslına bakılırsa groteski meydana getiren özelliklerdir. Kendinden önceki dönem tanımlarıyla birikip harmanlanmış bir tanımdır. Farklılığı, abartınlığı, uyumsuzluğu ve uyumsuzluğu üzerinde durulur. Aslına bakılırsa bu üç özellik groteski var eden ve onun ayırt edici özelliğidir.

Bu noktada Hegel’in estetik anlayışının üzerinde durmak gerekmektedir. Bakhtin Hegel’in groteske yaklaşımının sadece arkaik merkezli olduğunu söyler. Ve Hegel’in groteski tanımlamasını şöyle ifade eder:

“Daha çok arkaik Hint formlarına dayanarak Hegel, groteski üç özelliğiyle tanımlar: Farklı doğal evrenlerin birbirinin içinde erimesi; ölçülemez, abartılmış boyutlar ve insan bedeninin farklı uzuv ve organlarının çoğalması (Hint tanrılarının elleri, ayakları, gözleri). Hegel, komığın groteskin yapısı içindeki rolünü tamamen göz ardı eder, hatta groteski, komikten oldukça bağımsız bir şeymiş gibi inceler.” (Bakhtin, 2005: 72).

Yukarıdaki alıntıda da belirtildiği gibi Hegel’in tanımında herhangi bir zaman mekân algısı olmadan, reel tüm gerçekliği yıkararak kendi gerçekliğini var eden ve özellikle sıradandan, alışlagelenden uzak sanat yapıya grotesk denmektedir. Ve yaratılan bu yeni gerçeklikte karşımıza grotesk kavramının biçimsizliğinin korkutucu yönüne dikkat çekilmiştir. Beden meselesini ortaya atan Bakhtin’e göre bedeninin biçimsizliğinin güldürücü yönü ortaya çıkarken, Hegel ile birlikte bedenin biçimsizliği korkutucu yönüyle işlenmiştir.

Özellikle Bakhtin’ci algıda yer alan grotesk beden ise groteskin tanımına uygun bir beden algısı çizmektedir. Bu algıda sıradan bedenlerin tam tersi bedenler karşımıza çıkar. Dev, cüce, çok iri, çok zayıf ya da şişman, garip doğumlar, insanın hayvan yahut

hayvanın insan gibi gülünç bedenler tür değişikliği gibi gerçek hayatta göremeyeceğimiz bir canlı dünyası çizilir.

Bakhtin grotesk bedeni *Rabelais ve Dünyası*'nda "Bedenin Grotesk İmgesi ve Bunun Kökenleri" başlığı altında detaylıca anlatır:

"Grotesk beden, sık sık vurguladığımız gibi, oluş halindeki bir bedendir. Asla bitmez, tamamlanmaz; sürekli inşa eder, yaratır. Dahası beden dünyayı yer yutar, kendi de dünya tarafından yenir yutulur (Gargantua'nın, hayvan kesimi şenliği sırasındaki doğumu epizodundaki grotesk imgeyi hatırlayalım)." (Bahtin, 2005: 347).

Bedenin sürekli kendisini yenilemesi ve yeniden inşası üzerinde duran Bakhtin bu noktada groteskin sürekliliğine de dikkat çekmiştir. Zira beden oluşan ve tükenen bir şey değil daimi olarak kendini yenileyen ve devam eden bir maddedir.

Sonuçta grotesk bedende de normal bedenın aşırılıklara kaçması yahut da normal insanın aşırı tavırları söz konusudur. Groteskin tanımında yer alan "aşırılık" kavramı bedensel olarak da karşımıza çıkmaktadır.

19. yüzyıla gelene kadar kavram hakkında birçok çalışma yapılmış olmakla birlikte konu hakkında hâlâ akla gelen ilk isim olan Mihail Bakhtin groteski gerçek anlamda kavramlaştırmış ve üzerine *Rabelais ve Dünyası*, adlı çalışmasıyla da yazın dünyasına kuramsal bir kaynak bırakmıştır. Bu kaynak groteskin en temel kaynaklarından birisi olmakla birlikte

Bakhtin'e göre grotesk kavramının merkezinde "gülme" yer almaktadır. Bu bakımdan da Rabelais'nin kitabını temel alır ve kitap için okurken tüm kötülüklerden arınıldığını düşünür. Fakat Bakhtin groteskin temelinde her ne kadar gülme yatsa da Romantik grotesk için aynı şeyin olmadığını bilincindedir. "Romantik grotesk" tanımını da Alman Romantiklerle birlikte klasizme, akılcılığa, Aydınlanmanın diktatörlüğüne karşı çıkan tanımlamalar için kullanır. Bu tanımda karşı çıkış, isyan ve dinamizm esastır. Ve Bakhtin'in yaptığı karnaval tanımından da oldukça uzaktır. Romantik groteskin temelinde korkutucu, ürkütücü şeyler yer alır. Birey dış dünyadan korkar ve dış

dünyaya yabancılaşır. İşte Bakhtin'e göre groteskin yabancılaşmayı ele alışı bu şekilde gerçekleşmektedir.

Kısacası Mihail Bakhtin, hemen hemen tüm çağdaşlarından ayrılarak (istisnalar dışında) grotesk kavramının güldürüden, karnavaldan geldiğini savunur. Bakhtin'e göre gülmece grotesk eserde temel olan unsurdur. Bir çıkış kaynağıdır. Ondan sonra ise tuhaflıklar, gariplikler, delilik, vs. gibi gülmeceyi destekleyecek durumlar gelmektedir. Ciddiyet, korku, baskı karşısında kazanılan bir zafer olarak ortaya çıkan bu karnaval ruhunda en temel olan şey ise başkaldırıdır. İşte tam da bu yüzden içerisinde kara mizah, güldürü, ironi, parodi gibi anlatımları da barındırmaktadır. Hatta o kadar ki groteskin tanımında dahi bu kavramlardan yararlanılmaktadır. Bu durumda Bakhtin'e göre grotesk köy meydanına kurulmuş bir eğlence masası, bir festival ortamı yansımasıdır.

Yirminci yüzyıl düşünürlerinden olan Alman Wolfgang Kayser (1906-1960) grotesk üzerine epey düşünmüş ve ona bir tanım getirmeye çalışmıştır. Kayser *Das Grotteske. Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung (Grotesk. Resim ve Şiirdeki Tasarımı)* adlı çalışmasını 1957 yılında yayınlamıştır. Wolfgang Kayser burada grotesk kavramını sanat açısından ele alır ve onu “yabancılaştırma” kavramı merkezinde değerlendirir. Ona göre grotesk bilinen bir “şey” den öte tekinsiz, bilinmeyen, ürküten bir durumdur.

Bilinmeyenden ortaya çıkan durum, önce ürkütür ve bunun sonucunda da bireyi içerisinde bulunduğu dünyaya karşı yabancılaştırır. Bu doğrultuda Kayserci algıda grotesk kavramının karşımıza tekinsiz, bilinmeyen, yabancılaştıran ve ürküten kavramları üzerine yoğunlaştığını söyleyebiliriz.

Wolfgang Kayser grotesk kavramını ürkütücülüğü üzerinden açıklamaya çalışmıştır. Ona göre grotesk anlaşılmaz, açıklanamaz:

“Wolfgang Kayser'in yerinde tespitiyle, dünyamız artık idealini kurduğumuz, fantezilerimizle canlandırdığımız dünya olmaktan uzaklaşmış, yerini içinde yaşadığımız “gerçek” dünyaya, tüm acımasızlığıyla “var olana” bırakmıştır. Gerçekliğin ışığında var olan dünyayı sanatçı, “ürkütücü”, “tuhaf”, “komik”, “tedirgin edici”, “yabancı”,... gibi olumsuz ve birbirine karşıt özellikleriyle ele almaya başlayınca, “birdenbire değişen” bu dünyayı, sanatçı groteskin yardımıyla

okuyucuya bir taraftan anlaşılır, bir taraftan da tanıdık kılmaya çalışır.” (Soman Çelik, 2016: 193).

Yukarıdaki alıntıdan da hareketle Wolfgang Kayser groteskin “yabancılaşma” vurgusu yaptığını söylemek mümkündür. Kayser’e göre mantık ile grotesk kavramı birlikte düşünülemez, açıklanamaz olduğu için de haliyle akıl dışı ve saçma olmak durumundadır. Bu durumda groteskin anlık olduğunu söylemek yerinde bir tespit olacaktır. Zira Kayser de onun uyumsuzluktan, bir anda kaynağı belirsiz bir şekilde çıktığını savunur (Başokur, 2008: 26).

Ürkünç olandan meydana gelen grotesk için “tanımlanamayan dünyadan kaynaklanan korkunç” tanımını yapmak daha doğru olacaktır. Bu noktada ürkütücü ile fantastik ayrımını yapabilmeye dikkat etmek gerekmektedir. Grotesk kavramının Kayser bakış açısıyla ele alındığında fantastik kurgu ile de çok fazla karıştırıldığı söylemek mümkündür. Fakat burada dikkat edilmesi gereken çok önemli bir nokta bulunmaktadır. Bu da “yabancılaşma” kavramıdır ve groteskin kastettiği nasıl bir yabancılaşmadır? Zerrin Yanıkkaya doktora tezinde bu konuyla ilgili tanım karışıklığını çok açıklayıcı biçimde gidermeye çalışmıştır:

“Grotesk dünya, Kayser’in daha önce birinci bölümde alıntılanan sözleriyle “yabancılaşmış bir dünya”dır, aslında bizim dünyamızdır. Onu fantezi dünyadan ayıran da budur. Fantezi’de büsbütün yabancı bir dünyadır karşımıza çıkan. Grotesk ise, içinde bizim dünyamızdan unsurlar bulunan bir dünya kurar. Birer birer ele alındığında bu dünyayı oluşturan unsurların çoğu gerçektir, hatta gerçeklikleri altı çizilerek gösterilmiştir; ancak bu unsurların bir araya gelişiyle ortaya çıkan bütün tuhaftır, yabancılaşmıştır, komiktir, günahkardır, korkutucudur. Tanrının, aklın ve düzenleyici kuralların terk ettiği bu grotesk dünya mantıksal yorumu da direnmektedir. (Yanıkkaya, 2003: 45).

Vurgulanan gerçeklik ile kendine yabancılaştıran bu dünya aslına bakılırsa grotesk kavramı ile yorumlanmakta yahut bir yansıma ile kendini göstermektedir. Dünyaya, insana ait tüm unsurlar groteski var eder. Grotesk algı, bir metinde okuyucuya gerçekliğin içerisinde olduğu hatırlatmasını ısrarla yapıyor. Bu yüzden biçimsel olarak alışılmışın dışında şekiller yer aldığı için mantığa direnen de bir tarafı vardır. Bu da görünen gerçekliği yıkan bir unsurdur.

Yine W. Kayser gibi groteskin korkunç olandan geliştiğini düşünen 20. yüzyılın önemli Amerikan öykücülerinden olan Joyce Carol Oates, *Lanetliler: Grotesk Öyküler* (1994, *Haunted: Tales of the Grotesque*) adlı öykü kitabında groteskin ürkütücülüğünü çok net bir biçimde açıklamıştır:

“Bizi korkutmaya, sarsmaya, hatta bazen midemizi bulandırmaya ant içmiş gibi görünen bu sanat geleneği gün ışığının, aklın, bilimsel kuşkuculuğun, doğrunun ve ‘gerçek’in karşıtı olarak insan ruhunun derinliklerine kazılıdır.” (Oates, 2002: 338).

Yukarıdaki tanım groteskin, korkunç olandan meydana gelen groteski en net ifadelerle ele almıştır. Joyce Carol Oates de bu ifadelerle Wolfgang Kayser ile aynı görüşte, groteskin ürkütücüden meydana geldiğini noktasında, birleşmektedir. Ki zaten kitabının ismiyle de bu görüşünü desteklediğini görmekteyiz.

Kayser’in grotesk anlayışı Bakhtin’in ifade ettiklerinin tam karşısında yer alır. Kötücül, şeytani ne kadar öge varsa groteskin içerisinde yer almaktadır. Bu ürkütücüden kaynaklanan birey uzaklaşıp, yalnızlaşıp, yabancılaşır.

Kısaca Wolfgang Kayser’in grotesk anlayışında Bakhtin’deki gibi gülünç, komik bir durum söz konusu değildir. Tam aksine o groteskin ürkütücü, tanımlanamayandan meydana geldiğini savunur. Tanımlanamayan dünyanın veyahut sanat eserinin yabancılaşmaya sebep olduğunu savunan Kayser, yabancılaşmayı groteskin doğal getirisi olarak görür. Fakat bu durumu sağlayan etkenler belirsizdir:

“Yabancılaşmayı sağlayan güçlerin kimliği meçhuldür. Bu güçleri adlandırabildiğimiz anda, grotesk büyük ölçüde etkisini yitirir, hatta ortadan kaybolur. Herhangi bir şeyi ya da durumu aklın soğukkanlı bakışıyla ya da yorumlayarak ele alma olasılığı varsa, karşılaşılan durum ya da biçim grotesk değil demektir. İnsanın kozmosla ilişkisinin karmaşıklığı, eskiden bir parçası olduğu doğadan farklılaşması, evrenin işleyişini mantığıyla kavrayamayışı, kukla yapıcı Tanrı’nın keyfi olarak yönlendirdiği kozmosun, “absürd” olarak kabul edilmesine neden olmuştur.” (Yanikkaya, 2003: 34).

Yani mantığa aykırılığı ve akıl ile açıklanamayan durumlarda ortaya çıkan grotesk kavramında evrenin yaratımı ve yaratıcısı ilham olmuştur. Evrenin yaratımına dair

sorular, mantık ile kavranamayacak cevaplar barındırdığından grotesk düşünce ile bağdaşır.

Yukarıdaki alıntıdan hareketle “belirsizlik” esas alınmaktadır diyebiliriz. Açıklanabilir olan “şey”ler saçma ya da ürkütücü değildir. Haliyle yabancılaşmaya sebep olmamaktadır. Fakat açıklanamayan durum, nesne, vb. şeyler bireyleri daima ürkütür. Grotesk ise burada var olabilmektedir. Bu durumda Wolfgang Kayser’e göre groteskin başlıca unsuru açıklanamayan, tanımlanamayan ‘şey’lerdir. Bakhtin ise, romantik grotesk olarak tanımladığı bu yabancı bir dünyayı şu şekilde tanımlamaktadır:

“Romantik grotesk dünyası bir dereceye kadar dehşet dolu, insana yabancı bir dünyadır. Sıradan, bildik, gündelik olan, herkes tarafından kabul edilen her şey, aniden anlamsız, şüpheli ve düşmanca olur. Kendi dünyamız yabancı bir dünya olur. Alışkın olunan, güven duyulanan içinden korkunç bir şey açığa çıkar. En uç ifadesinde Romantik groteskin eğilimleri işte bunlardır.” (Bahtin, 2005: 67).

Yukarıdaki ifade hem Romantik groteski açıklamak, hem de tam anlamıyla Wolfgang Kayser’in grotesk kavramına yaklaşımını açıklamak adına oldukça önemlidir. Güven duyulanan, alışlagelenin bir anda karşısındaki şaşırması, korkutması durumu groteskin en net ifade biçimi olmuştur.

Tanımlanamayandan, açıklık getiremediği şeylerden yabancılaşan birey belirsizliğin getirdiği ürkütücülük karşısında çaresizdir. Çaresizlik sonucu başta içerisinde bulunduğu zaman ve mekâna ve sonrasında kendisine yabancılaşmaktadır. Kayser’in grotesk tanımında yabancılaşma hem bir sebep iken hem de groteskin bir sonucudur. Aslına bakılırsa groteskin korkutucu yanı modernizmin bir sonucu olarak karşımıza çıkmaktadır:

“Modern yazar, modern insanın problemlerini, çıkmazlarını, özellikle kendi içinde yaşadığı ikilemleri, yabancılaşmasını anlatırken, onu ötekileştiren, onun dışındaki dünya ile arasındaki kopukluğu iki hatta “çoğulcu seslerin” olanakları içerisinde kurgular. Çoğulcu seslerin bileşkesinde yazarın ait olduğu toplumsal yapının yükselen sesi ile kendi iç dünyasının karşı koyan sesi de vardır. Bir tarafta, ideolojik kutuplaşmalar, normlar, sınıfsal katmanlarla sınırlanmış bir kültür, diğer yandan, bireysel seçimleri, öznel etnik ve cinsel kimlik kavramlarıyla örgütlenmiş bir kişilik olarak yazar bu sınırlar içinde olmanın gereksizliğini, sapmayı, farklılaşmayı haklı çıkaracak bir kimlik arayışı içindedir.” (Saraçlı, 2009: 64).

Alıntıdan hareketle her iki kavramda da yabancılaşma durumu üzerinde durulduğu dikkate alınırsa modern insanın başlıca problemi ortaya çıkmaktadır. Ve modern insanın başlıca problemleri arasında benlik yitimi, kimlik arayışı gibi tamamen bireyin kendine yönelik soruları ve problemleri ortaya çıkar.

İşte modern grotesk bu noktada ortaya çıkar ve modern insana, sanatçıya, yazara istediği özgürlükçü dünyayı sunar. Grotesk algıda en önemli husus onun özgürlükçü yapısıdır. Bireyi belirli kalıpların içerisine sokmaktan ziyade onu var olan kalıpları yıkmaya teşvik eder. Ve kendi yapısını, düzenini oluşturmasını bekler. Groteskin parçalanma, parçalama, yıkım, ihlal özelliği buradan gelmektedir. O zaten dünyanın getirdiği halihazırda var olan düzene karşıdır. Kendi dünyasını kendi düzenini kurmaya çabalar.

Wolfgang Kayser'in yabancılaşma temelli grotesk kavramı mimaride, görsel sanatların hemen hepsinde, edebiyatta, kısacası hemen tüm güzel sanatlarda rahatça işlenebilmektedir. Zaten yabancılaşma temelli olan ve ürküntüden, kaotizmden esinlenen Kayserci grotesk her alan için bireyin sığınağı olabilmektedir.

Wolfgang Kayser'in yabancılaşmasına dikkat çekerken Marksist yabancılaşmadan bahsetmek de gerekmektedir. Zira her iki düşünür de (Wolfgang Kayser ve Mihail Bakhtin) bireyin içinde bulunduğu köşeye sıkışmışlık halini ele almaktadır. Fakat ikisi arasında önemli farklılıklar söz konusudur. Bu farklılıklar ilerleyen bölümlerde "*Groteskin Görünümleri*" nde "*Yabancılaşma*" başlığı ile ele alınıp incelenecektir.

Wolfgang Kayser'in yabancılaşmasının bir korkudan ileri geldiğinden daha önce de bahsetmiştik. Bilinmeyenden korkulması gerektiğini savunan Kayser; bu yüzden ölümden değil yaşamdan korkulması gerektiğini savunur:

"...yaşanılan dünyaya olan inancın yitirilmesinden dolayı ortaya çıkar. Alışık olunan, sağlam olduğuna inanılıp üzerinde durulan temeller, groteskin yabancılaştırma etkisi ile birlikte sarsıntıya uğramaktadır. Birçok şekilde sağlanabilen bu sarsıntı, bilincimizde kurulu dünyayı hedef almaktadır." (Başokur, 2008: 43).

Bu bağlamda alışık olanın dışına çıktığı zaman karşılaşılan “tekinsiz” dünya groteskin var olduğu bir dünyadır. Grotesk kavramı; bilindik, aşına, sıradan bir dünyanın tersine alışılmadık, bilinmeyen ve tekinsiz bir dünya algısı sunar. Bunun sonucunda da birey var olan bu dünyaya yabancılaşır. Bu bağlamda değerlendirildiğinde yabancılaşma bir sebep sonuç ilişkisinden doğmaktadır. Tekinsiz olan, alışılmadık olan yabancılaştırır.

Bakhtin W. Kayser’in grotesk tanımı için *Rabelais ve Dünyası*’nda “Kayser yabancılaşma unsurunun altını özellikle çizer: ‘Grotesk, yabancılaşmış bir dünyadır.’ (...) Kayser’in tanımı groteskin sadece belli modernist tezahürlerine uygulanabilir; Romantik döneme tamamen uymaz, grotesk’in gelişiminin daha önceki evrelerineyse hiçbir şekilde uygulanamaz” (Bakhtin, 2005: 76) ifadeleriyle onun sadece yabancılaşmayı vurguladığının dikkatini çeker. Fakat bu Bakhtin’e göre groteskin yapısına ve içinde barındırdığı zenginliklere aykırı bir tanımdır. Çünkü Bakhtin groteskin içerisinde karnaval yapısına, halk kültürüne, gülmeceğine dikkat çekmektedir.

Yukarıdaki açıklamalar doğrultusunda kavramın tanımlamasının herhangi bir sınırı olmamasına Robert Dunne de yorum getirmiştir. Dunne groteskin tarihsel gelişimini açıkladıktan sonra gelişen dünya ile modern insanı anlattığını vurgular:

“In early twentieth century, american Authors such as Anderson began to experiment with the concept of the grotesque as a condition of modern life rather than as a fantastic or supernatural phenomenon. This is significant in part because the focus was no longer on the grotesque subject –as- deviant but on modern society’s role in either inducing grotesqueness or being grotesque itself.” (Dunne, 2005: 2).⁴

Yukarıdaki tanımlama doğrultusunda değerlendirildiğinde yirminci yüzyılın toplumsal şartları da göz önünde bulundurulduğunda grotesk kavramının anlam aralığında yine bir değişme olmuş ve artık fantastik algı onun içerisinde değerlendirilmemiştir.

⁴ Çevirisi: Yirminci yüzyılın başlarında, Anderson gibi Amerikalı yazarlar, grotesk kavramını fantastik veya doğaüstü bir fenomen değil, modern yaşamın bir koşulu olarak denemeye başladılar. Bu kısmen önemlidir. Çünkü artık grotesk konuya değil, modern toplumun groteskleşmesine odaklanmıştır.

Görüldüğü gibi her yüzyıl ve her toplum kendi içerisinde grotesk kavramına bir tanımlama getirmiş ve algılarını bu yönde oluşturmuşlardır. Böylelikle kavramın anlam aralığı genişlerken kavrama net bir tanımlama getirilmesi zorlaşmıştır.

Burada tartışılması gereken esas konu groteskin amacı nedir? Yansıttığı bu ürküntü, tiksinti, korku havası neyi amaçlamaktadır? Bu konuyu şöyle açmak gerekirse yaşanan duyguların ortaya çıkardığı şok, bireyi bir kendi içerisinde yabancılaştırmaktadır. Fakat her bireyin farklı bir duygusal geçmişi ve yapısı olduğu için her birey için bu durum farklı algılanabilmektedir. (Gider Işıkman, 2016: 73-74). Böylelikle de grotesk kavramı her bireye göre ve karşılaşılan her “şok” etkisine göre farklı bir algı yapısına sahiptir. Bu çalışmada roman örnekleriyle en genel yabancılaşma ve yabancılaştırma şekilleri üzerinde durulacaktır.

Kısacası W. Kayser’e göre grotesk yabancılaşmada bilinmezden gelen bir tedirginlik ve bireyin inandığı her şeyin yıkılması ile inancını kaybettirmekte ve bu yüzden de dünyaya yabancılaşma söz konusudur. Kayser yabancılaşmada temelini korkuya ve bilinmeze dayandırır. Onun vurguladığı dünya karanlık bir dünyadır. Bu karanlık dünya karşısında bireyin içerisinde bulunduğu durumu verir.

Her iki kuramcından (Mihail Bakhtin ve Wolfgang Kayser) hareketle diyebiliriz ki, grotesk ölüm ile hayatı korku ile korkusuzluğu, deliliği, sanrıları, sevinçleri bünyesinde birleştiren bir kavramdır. Groteskin tanımında en çok zorlanılan konu da budur. Hayata dair tüm duyguları bünyesinde barındıran bir kavram olarak karşımıza çıkan grotesk algı, modernite ile birlikte “gerçek” hayattan kaçış yeri olarak karşımıza çıkar.

Burada sorulması gereken en önemli soru; neden tek bir kavrama birbirinden farklı, hatta zıt tanımlar getirilebilmektedir? Bir kavramın bu kadar geniş kapsamlı olması mümkün müdür? Şüphesiz ki bu sorunun cevabını net bir şekilde vermek mümkün değildir. Fakat sadece Wolfgang Kayser ve Mihail Bakhtin üzerinden gidildiğinde bile iki zıt tanıma nasıl ulaştıkları sorusunun cevabı; kullandıkları teknik ve yola çıkış noktalarının farklı olması dikkat çekmektedir. Başta her iki düşünür de kavramı farklı algılamaktadır. Bakhtin karnavalsı algılar ve onun için grotesk kavramını coşkudan türeyen bir şeyi ifade ederken; Kayser ise yabancı bir dünyadan bir bilinmezden ele alır

ve onun için ürkütücü olanı ifade eder. Ve bunun sonucunda da okurların karşısına iki farklı temel tanım çıkmaktadır. Elbette Bakhtin yabancılaşmanın tanımını da yapmış ve onu Romantik grotesk diye tanımlamıştır. Zaten groteskin “ürkütücü” tanımının çıkmasında ortaya çıktığı yüzyılın da büyük etkisi vardır. 20. yüzyılda bütün kavramlarda bir kırılma yaşanmıştır. Fakat Bakhtin’e göre yine de bu onun groteski komik olandan türettiği bir kavram olduğu gerçeğini değiştirmez. Burada altının çizilmesi gereken husus her iki tanımın da doğru olduğudur. Sonuçta birbirinin zıttı tanımlar olan korkunç ve gülücün bir bütünüdür grotesk. Çünkü her iki tanımda da gördüğümüz gibi birbirlerinin içine yedirilmiş bir kavramdır. Groteskte komik ile ürkütücü, bilinen ile bilinmeyen vs. gibi karşıtlıklar iç içe geçmiş durumdadır. Zaten groteski oluşturan en önemli unsur onun iki kutuplu olmasıdır. Zerrin Yanıkkaya doktora tezinde groteskin bileşenlerinde onun iki kutuplu olduğunun altını çizer ve groteskin bu yelpazede değerlendirilmesi gerektiğinin vurgular. (Yanıkkaya, 2003: 57). Zıt kutupları birleştiren groteskin belirli bir formunun olması da beklenemez. Onun formlara karşı çıkması doğal yapısı gereği beklenen bir şeydir. Zerrin Yanıkkaya groteskin bileşenlerinden bahsederken iki uçluluk ve çok dillilikten sonra onun ihlal özelliğinin de üzerinde durur. Her türlü şekil, yapı ve mantık ihlalini görebileceğimiz groteski “her biçim, yapı ve düzen yeniliklere direnç gösterirken, değişen, farklılaşan öz ya da içerik kalıpları kırar, yeni biçimler yaratır” ifadesiyle açıklamaktadır. (Yanıkkaya, 2003: 79). İşte tam bu yüzden groteskin hâlen daha net ve sınırları belirli bir tanımlanamamaktadır. Bu durum grotesk açısından zengin bir dünya sunarken araştırmacılara kavramsal tanımlama ve tür belirleme açısından zorluk çıkarmaktadır.

Kısacası tezin roman inceleme bölümünde groteskin bileşenleri ayrıntılı bir şekilde ele alınacak olan özellikleri groteskin bu kadar farklı algılanmasına ve farklı yorumlanmasına yol açmıştır. Onun içerisinde birçok kavramı barındırması, groteski çeşitliğe götürmüş ve farklı tanımlamalarına ve bu tanımlamalar sonucunda farklı ekollerin oluşmasına ortam hazırlanmıştır. Onun katmanlı yapısı, bir sanat eseri karşısında, onun katmanlı yapısını algılayıp görmemize, onun o labirent unsurlarını çözmemize olanak sağlamaktadır.

Sonuçta kavram aynı olsa da bakış açısı, ele alış şekilleri, izledikleri yol farklıdır. Haliyle bir sanat eserine grotesk diyebilmek de zorlaşmakta ve metinlerin yanlış

yorumlanmasına sebep olabilmektedir. Bu noktada seçilen ekol ve onun iyi anlaşılması oldukça önemlidir.

Genel olarak tiyatro eserlerinde görülen grotesk anlatım batı edebiyatında birçok romanda da yer almaktadır. Başta Franz Kafka'nın *Dönüşüm*'ü olmak üzere birçok modernist romanı saymak mümkündür. Dünya edebiyatında elbette Montaigne ile başlayıp, Victor Hugo'nun *Cromwell* önsözünde de ele aldığı, Edgar Allan Poe'nun özellikle öykülerinde (*Morg Sokağı Cinayeti*) görülen grotesk özellikler Joyce Carol Oates (*Vahşi Geceler, Can Ateşi,...*), Truman Capote (*Soğukkanlılıkla, Gümüş Damacana,...*), James Joyce (*Ulysses,...*), Bertolt Brecht'in *Kafkas Tebeşir Dairesi*, Albert Camus'nun *Yabancı*'sında, Max Frisch *Homo Faber* romanında ve bu gibi yazarların eserlerinde sıklıkla görülmektedir. Görüldüğü gibi grotesk modernist yazarlarda daha sıklıkla görülen bir kavramdır. O halde denilebilir ki grotesk kavramı da modernist bir kavramdır. Bu çalışmada özellikle postmodern romanlar seçilmesinin sebebi de budur. Çünkü modern ve modern ötesi bireye yoğunlaşır ve onun içerisinde bulunduğu bunalmışlıklara dikkat çeker. Bireyin yabancılaştırması zaten modernizmin en önemli unsurudur. Bu bakımdan hemen hemen yabancılaşma merkezli ele alınan bütün eserler Kayserci algının grotesk unsurlarını barındırmaktadır diyebiliriz.

Yukarıdaki tanımlardan sonra kavramla ilgili ilk akla gelen soru “gerçeklik groteskin neresindedir?” “grotesk eserlere gerçeklik açısından nasıl bakılmalıdır?” sorusudur. Bu noktada yeni bir gerçeklik algısının oluşturulduğundan bahsetmek gerekmektedir. Görünen, salt düz gerçeklik değil, görünenin arkasında gerçekliğin farklı boyutlarına bakmak gerekmektedir:

“Karnaval dili edebiyata taşınarak karnavalesk romanlar ortaya çıkar. Toplumsal bir kurum olan karnaval, grotesk gerçeklik yoluyla edebiyata taşınır. Grotesk gerçekliğin özelliği, dünyayı da, bedeni de bir varlık olarak değil bir varoluş süreci olarak, dönüşüm süreci olarak temsil etmesidir.” (Doğan, 2008: XII).

Toplumun edebiyatta işlenmesi olan groteskte gerçekliği bu doğrultuda değerlendirecek olursak onun sürekliliği ve özellikle var olan gerçeklikte olmayan bir varlık olarak işlenmesi en önemli unsurdur. Yapılan tüm tanımlamalar da düşünüldüğünde bu iki

özellik (süreklilik ve başka bir beden algısı) groteski var eden özelliklerdir. Zira en zıt tanımlamalarda bile ortak nokta groteskin bu iki ayırt edici özelliğidir.

Elbette ki grotesk günümüze kadar çok farklı şekillerde algılandığı için gerçeklik algısında da görüşlere göre bir değişiklik olması söz konusudur. Fakat temelde hemen hemen tüm görüşler gerçekliğin yıkılması noktasında birleşir. Mihail Bakhtin'e göre "gerçeklik" yahut "grotesk gerçeklik" tam da groteskin mantığına uygun olan bir gerçekliktir:

"Bu kitapta o denli üzerinde durulan "grotesk gerçeklik", 1930'lu yıllarda toplumcu gerçekçiliği tanımlamak için kullanılan kategorilerle taban tabana zıtlık gösterir." (Bahtin, 2005: 20).

Bu zıtlık doğrultusunda grotesk gerçekliği değerlendirecek olursak görünmeyen bir dünya yahut da yeni yaratılan bir gerçeklik dünyası karşımıza çıkmaktadır. Yani var olan gerçeklik algısının oldukça ötesinde, toplumdan uzak tamamen bireysel bir gerçeklik dünyasıdır.

Bu noktada Sibel Irzık'ın da belirttiği gibi "Toplumsal bir kurum olan karnaval, grotesk gerçeklik olarak edebiyata taşınır." (Bahtin, 2017: 25) karnaval ile groteskin birbirleriyle olan bağlantıları önemlidir. Karnavalın edebiyata taşınması grotesk gerçeklik ile mümkün olabilmiştir. Böylelikle de absürt bedenler, korku ve gülmenin iç içe geçmesi, vs gibi tüm olasılıklar "olabilir" olmuştur.

Toplumcu gerçekçi bakış açısı, realizm akımı ile tamamen görüneni yansıtmayı amaçlarken, grotesk gerçeklikte başka bir gerçeklik dünyası söz konusudur. Söylemek istenen asla olduğu gibi verilmez, ironi, parodi, alay, abartı gibi kavramlardan faydalanılarak görünen gerçekliği bir üst gerçeklik boyutuna taşır. Bu boyut ise, realizmden oldukça uzaktadır. Fakat onun realizmden uzak olması onun gerçek olmadığı anlamına gelmez. Sanat eserinin kendi gerçekliği içerisinde var olan bir gerçekliği vardır. Aklın sınırlarını zorlayan bu gerçeklik algısı grotesk gerçekliktir.

Grotesk gerçekliğin temelinde "görünen gerçekliğin" değerini düşürmek yatmaktadır. Bu noktada groteskin karnavalesk bir tarafı olduğunu da söyleyebiliriz. Zira var olan

değerleri yıkıp yerine yenisini inşa eden var olan dünya algısı ile dalga geçen bu sistemin temelleri de karnavaleske dayanmaktadır.

“Dar anlamıyla parodi değil, grotesk gerçekliğe giren bütün diğer biçimler, işledikleri konuyu itibarsızlaştırır, onları yukarıdan alıp dünyaya indirir, ete kemiğe büründürür. Bu, bu türü, ortaçağın bütün yüksek sanat ve edebiyat biçimlerinden ayıran kendine özgü bir özelliktir. En eski zamanlardan beri grotesk gerçekliğin bütün biçimlerini belirleyen halkın gülüşü, bedenin alt bölgeleriyle ilintiliydi. Gülüş itibarsızlaştırır, dünyevileştirir.” (Bahtin, 2005: 48).

Bu bağlamda değerlendirildiği zaman “alaşağı etme”, “değersizleştirme” groteskin önemli bir yansıması olarak karşımıza çıkmaktadır. Onun bu alaycı tavrı ile var olan güzellik algısı yıkılıp yeni bir güzellik anlayışı getirilmesi hedeflenmektedir. Bu değersizleştirmeyi onun yıkıcılığı özelliği sayesinde yaptığını da düşünürsek groteskin tüm yansımalarının, özelliklerinin birbiriyle bağlantılı, girintili olduğunu söyleyebiliriz.

Yukarıdaki alıntıda “gülüş itibarsızlaştırır, dünyevileştirir” ifadesi oldukça önemlidir. Groteskin gülünçleştirici yanının önemi de bundan kaynaklanmaktadır. Yani aslında burada kanıksanan değer algısına, standart güzelliğe ve özellikle de var olan düzene bir eleştiri söz konusudur.

Sancho örneğini veren Bakhtin, onun şişko göbeğinin, karnaval ruhu taşıdığını dile getirmektedir (Bahtin, 2005: 49).

“Grotesk gerçeklikte, yukarıdakinin itibarsızlaştırılması ve aşağı indirilmesinin biçimsel ve göreceli bir karakteri yoktur. Burada “yukarı” ile “aşağı”nın mutlak ve tamamen topografik bir anlamı vardır. “Aşağı” dünyadır, “yukarı” ise sema. Dünya yiyip yutan bir öğedir (mezar, rahim); aynı zamanda da bir doğum ve yeniden doğum öğesi (anne memesi).” (Bahtin, 2005: 48).

Bu tanımlamayı biraz daha açmak gerekirse; grotesk gerçeklikteki dünya algısı, yahut da değer algısının var olan gerçekliği, mutlak gerçeklik algısı ile oynar ve yeni bir gerçeklik algısı doğurur. Bunu yapabilmek için de değer algılarını yıkar.

Hep üzerinde durduğumuz gibi grotesk gerçeklikte alaşağı etme durumu vardır. Bu grotesk bedende de önemlidir. Estetik açıdan güzel gelen, altın oranlı güzelliği alıp kaotik güzellik ve estetik algısı getirir. Çünkü zaten grotesk kaostan beslenir.

Postmodern romanın yazım tekniği olarak da görebileceğimiz gerçeklik, grotesk gerçeklikte tamamen “realizm” akımından farklı bir boyuttur. Postmodern romanların hemen hepsinde olan “görünenin arkasındaki gerçeklik”, itibarsızlaştırma, okuru alışıldık şeyler karşısında alaşağı etme bu romanların aslolan gerçekliğidir.

Groteskin en önemli unsurlarından birisi de şüphesiz ki onun bir değişim ve dönüşüm sürecini yansımasıdır. Bu yüzden de asla homojen değildir (Özdemir, 2019: 36). Bir değişimin yahut dönüşümün içerisinde olması ise groteskin doğasıdır diyebiliriz. Bu değişim sadece madden değil manen de olabilmektedir. İşte onun bu homojen olmayan yanı içerisinde birçok zıtlıkları ve abartılmışlığı ve diğer birçok farklı döngüyü verir bize. Tüm bunların hepsi de groteskin birer görünümüdür diyebiliriz.

Sonuç olarak 15. yüzyılda roma döneminde ortaya çıkan grotesk kavramı Bakhtinci algıda güldürü üzerinden ilerlerken, Kayserci algıda onun tekinsizliği, ürkütücülüğü üzerinde durur ve Türk Dil Kurumu tanımlamasında ise tuhaf, şaşırtıcı, abartılı yanı üzerinde durmaktadır. Bu bağlamda 19. yüzyıla gelindiğinde birikerek oluşan groteskin tanımlanan özelliklerini sıralayacak olursak karşımıza iki temel dalı çıkmaktadır. Birincisi onun komik, absürt, korkunç tarafı; ikincisi ise mitten türeyen, yabancılaştıran ve oyunsulaştıran yanıdır. Bu bağlamda her iki temel sınıflandırmanın da ilerleyen zaman ile birlikte değerlendirildiği ve groteski bütünleştirdiği görülmektedir.

Edebiyatta grotesk kavramından ilk faydalanan sanatçının Fransız yazar Montaigne olduğunu söylemek doğru bir tespittir. Montaigne'nin de grotesk kavramını ilk dönemdeki gibi korkunç, absürt anlamıyla kullandığını görmekteyiz. Montaigne'den hemen sonra yine bir Fransız yazar olan Victor Hugo *Cromwell* (1827) oyunun önsözünde groteske bir tanım getirmeye çalışmıştır.

Yazın dünyasında bilimsel çalışmaların ilk olarak Almanya'da başladığını söylemek yerinde bir tespit olacaktır. Tabii dönem olarak 18. yüzyılın ikinci yarısına tekabül eden

bu çalışmalar ilk olarak “komik olanın” çevresinde başlamıştır. Bu yüzden de ilk çalışmalarda karikatürle grotesk arasında sıkı bir bağ görülür. Bu dönemde karşımıza çıkan ve grotesk kavramına büyük emek harcayanların başında Wolfgang Kayser gelmektedir. *Das Grotteske. Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung* adlı çalışmasında groteske bir tanım getirmiş ve onun uyumsuz, yabancılaşmış, ürkütücü tarafı üzerinde durmuştur. Ona göre grotesk belirsizlikten doğar ve ürkütür. Bu ürküntü de bireyde yabancılaşmaya sebep olmaktadır. Wolfgang Kayser’in yabancılaşması modern dünyanın bir getirisidir.

Görüldüğü gibi Bakhtin de Kayser de groteski farklı taraflarından ele almış ve tanımlamaya çalışmışlardır. Fakat her ikisinde de ortak olan en önemli özellik grotesk kavramının dış dünya gerçekliğinden uzaklaştırması ve yeni bir gerçeklik algısı yaratması olmuştur.

Dünyaya ait olmayan varlıkların sıradanlaştırılması ve dünyaya ait varlıkların farklı düzlemlerde ve boyutlarda verilmesi söz konusudur. Kısacası anormali normalleştirme, normal ise anormal hale çevirme durumu söz konusudur. Bu noktada ise groteskin şaşırtıcı yanı ile karşılaşmaktayız. Sıradana, normale, alışılanelene daima karşıdır.

Son olarak grotesk kavramı ile ilgili en önemli iki kuramcının biri olan Wolfgang Kayser’in kavramı korkutucu, dünyadan uzak olarak ifade ettiği gibi diğer kuramcı Mihail Bakhtin tam tersi yönde güldürü ve halk mizahı şeklinde yorumlamıştır. Bu durumda da kavramın net bir tanımının yapılamadığını ve herhangi bir şekilde sınırlandırılma getirilemediğini söylemek mümkündür. Zıt kutuplardan ele alan araştırmacılar bile birbirlerinin tanımları içerisinde var olabilmekte ve birbirlerinin tanımlarından yararlanabilmektedir. Kavram ile ilgili sınır çizilememesi ve farklı uç noktaları birleştirmesi onun ne kadar özgürleştirici ve çok katmanlı olduğunun da bir göstergesidir.

Grotesk sanatta herhangi bir kısıtlama, sınırlama yoktur. Özgür hayal gücü esas olandır. Çünkü grotesk özgürleştirir. Grotesk kavramı birçok farklılığı içerisinde barındırır. Groteskin estetik olarak sakil bir cazibesi vardır. Yani güzel olan ile çirkin olanın bir

arada bulunup estetik bulunması söz konusudur. Burada da var olan güzellik algısını çeşitli tekniklerle yıkmak söz konusudur.

Grotesk anlam olarak korkunç derecede gülünç yahut da gülünç derecede korkunç veyahut estetik olarak sakil bir cazibesi olan sanat eserlerinin, durumların tanımında kullanılır. Dolayısıyla temel yapısı tezatlıkları barındırmasıdır. Hayata dair olan her şeyi kapsayan grotesk zıt kutupların bir arada olan varlığını gösterir. Böylelikle hem olağan düzene, var olan güzellik algısına bir başkaldırı ve dolayısıyla yıkım hem de parça parça tezatların birleşiminden meydana gelen parçalı bütünlük mevcuttur. Haliyle oldukça sarkastik bir durumdur.

Grotesk kavramı son dönemde özellikle yabancılaşma merkezli ele alındığı için Wolfgang Kayser'in grotesk tanımlamasının yahut da Bakhtin tanımlamasında "Romantik grotesk"ın esas alındığı görülmektedir. Özellikle modern dünyanın bireyi sıkıştırması, yalnızlığa sürüklemesi akıllara ilk olarak yabancılaştırma kavramını getirmektedir.

Kısacası bilinmeyene bir anlam arama durumu hâkimdir. Bu anlam arama ise modern çağ ile birlikte kendini daha da göstermiştir. Modern insanın, modern dünyanın en büyük problemi olan bu bilinmezlik karşısında grotesk bir nevi sığınak olmuştur. İnsanoğlunun yüzyıllardır kaçıp sığındığı yer olan sanat eseri bu bağlamda insanın dış dünyadaki kaotik durumdan kurtulduğu bir sığınak olmuştur.

Genel olarak değerlendirildiğinde groteski oluşturan unsurlar akla komik, karikatür, korkunç, absürt, yabancılaşma, bedensellik, oyunsuluk, tezat kavramlarıdır. Bu kavramların her biri groteskin oluşturmaya çalıştığı yeni gerçekliği meydana getirmektedir.

Avrupa'da yukarıdaki tanımlamalar doğrultusunda açıklanan grotesk kavramının tanımı Türk edebiyatında çok farklı değildir. Türk edebiyatında da grotesk kavramının terimsel anlamda absürtlüğüne, gülünçlüğüne, abartıcılığına, yabancılaştırmasına, karikatürize edilmesine, korkutmasına vurgu yapılmıştır.

Grotesk kavramını açıklamak için temel olarak yararlandığımız her iki araştırmacının (M. Bakhtin ve W. Kayser) da grotesk tanımını destekleyen tek olgu ise groteskin dış dñnyadaki gerçeklikten kurtulmak isteyen sanatçının kaçtığı sığınak olmasıdır. Dış dñnyadaki salt görüntüyü sanat eserlerinde yansıtmak istemeyen onu bir şeylerin arkasına saklayarak vermek isteyen sanatçı groteske sığınır. Kendi gerçekliğini yaratan ve bir sığınma yeri olan groteski M. Bakhtin güldürü olarak ele alırken W. Kayser ise tam zıttı noktasında yer almaktadır. Her bir kuramcının tanımlarıyla biriken grotesk kavramı ve bunun sonucunda da kavramın ne kadar kapsamlı bir hâle geldiğini görmekteyiz.

1. BÖLÜM

TÜRK EDEBİYATINDA GROTESK KAVRAMI

1.1. KAYSER ÖRNEKLEMİ DIŞINDA TÜRK EDEBİYATINDA GROTESK ALGISI

Roman Türk edebiyatına Batıdan giren bir tür olarak kendi varlığını bulmuş ve Tanzimat dönemi ile birlikte ilk örnekleri vermeye başlanmıştır. Haliyle o dönemde teknik açıdan sağlam bir roman yapısından bahsetmek mümkün olmamaktadır.

Türk edebiyatında grotesk kavramına gelince de aynı problem ile karşılaşmaktayız. İlk dönem romancılığımızda gerek teknik ve gerek konu bakımından sakil örnekler verilmiş olmakla birlikte romancılığımız adım adım yol kat etmiştir. Bu dönemde elbette ki groteskin komik unsularından faydalanan romanlar görülür fakat bu groteskin komiği değil sadece yazarların mizah romanları yazma isteklerinden kaynaklanmaktadır. Zaten groteskin diğer tamamlayıcıları olan parodi, çokseslilik, yabancılaşma, ironi, ...gibi unsurlarından bu dönemlerde bahsetmek mümkün değildir. Zira bu özellikler komplike romanlarda görülmektedir.

Tanzimat Dönemi ile birlikte aynı problem Serveti Fünun Döneminde de görülmüştür. Bu dönem romanları zaten genel itibariyle melankolik, sanat sanat içindir algısı ile yazılan romanlar olduğu için sanata karşı ve komedi unsuru barındıran romanlardan söz etmek mümkün değildir.

Komik, alay, kara mizah gibi kavramların hem Tanzimat döneminde hem de Serveti Fünun döneminde örneklerine rastlanılmakla birlikte grotesk kavramı içerisinde değerlendirilmemektedir. Bu bağlamı Türk romanında daha ziyade modern ve postmodern romanlarda görmekteyiz.

İkinci Meşrutiyet Dönemi ile birlikte özellikle kara mizah alanında Türk edebiyatında daha büyük bir ilerleme olmuş fakat bu ilerleme de önceki devirlerdeki gibi grotesk

kavramı çerçevesinde değerlendirilecek boyuta ulaşamamıştır. Refik Halit, Ömer Seyfettin, gibi yazarların bu dergilerde mizahi kalem ile ele aldıkları yazılara rastlamak mümkündür (Arabacı, 2013: 42).

Romancılığımızın tekniksel açıdan gelişmeye başlaması ile birlikte groteskin yansımalarını Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın (1864-1944) *Gulyabani* (1913) romanı ile görmek mümkündür. Bu romanında Hüseyin Rahmi'nin sezgisel olarak groteskin hem komik hem ürkütücü yanından faydalandığını görmekteyiz.

Türk edebiyatında grotesk kavramından bahsedildiğinde ise tarihtede karşımıza 1950'li yıllar karşımıza çıkmaktadır. Çünkü Tanzimat Edebiyatı, Serveti Fünun Edebiyatı ve özellikle Milli Edebiyat dönemlerinde verilen roman örneklerinde grotesk algıya rastlanmamaktadır. Fakat bu dönemde edebiyatımızın mizah ve hiciv kanalı bir önceki dönemlere göre oldukça ilerlemiştir. Bu dönemde Refik Halit Karay'ın (1888-1965) *Kalem* dergisinde “Kirpi” imzasıyla yazmış olduğu *Kirpi'nin Dedikleri* (1918); Faruk Nafiz'in (1898-1973) *Tath-Sert* (1938) başlığında topladığı mizahi yazılarının yanı sıra Halil Nihat Boztepe (1884-1949), İhsan Hamami (1885-1948), Neyzen Tevfik (1879-1953), Orhan Seyfi Orhon (1890-1972), Yusuf Ziya Ortaç (1895-1967) gibi farklı türlerde eser yazan isimler de karşımıza çıkmaktadır.

Modernitenin edebiyata etkisi ile Türk romanı da teknik açıdan daha komplike hale gelmeye başlamış ve oldukça yetkin örnekler verilmiştir. Ahmet Hamdi Tanpınar ile birlikte edebiyatımızda bir kırılma yaşanmış ve artık gerçek anlamda edebi değeri olan eserler icra edinilmeye başlanmıştır. Türk edebiyatında groteskin ilk örneği sayılabilecek en yetkin örnek Ahmet Hamdi Tanpınar'ın (1901-1962) *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* (1954) romandır. Tanpınar bu romanda groteskin güldürü, ironi unsurlarından faydalanarak eleştirel bir roman yazmıştır:

“Romandaki grotesk yapı, İrdal'ın çevresinde örülür. Bu yapının dış çerçevesi, yabancılaşmış kişinin bütün bir hayatını oluşturan iki ana çevrenin birbirine olan karşıtlığı aracılığıyla çizilir.” (Sazyek, 2013: 1250).

Yukarıdaki açıklamada da görüldüğü gibi modernist romanın ilk örneklerinden olan *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* (1954) romanı bu karşıtlığı vermesi bakımından da groteskin Türk edebiyatındaki ilk ve önemli örneklerindedir.

Tanpınar'dan sonraki dönemlere bakıldığı zaman ise groteskin genellikle karnaval havası, komedi, mizah unsuru baskın olan örnekleri verilmiştir. Bu konuda yani onun hiciv ve mizah anlayışı üzerine yapılmış önemli çalışmalar da bulunmaktadır⁵. Bu çalışmaların dışında da Ahmet Hamdi Tanpınar Türk edebiyatının birçok farklı alanında en çok çalışılan yazarları arasındadır⁶.

Ahmet Hamdi Tanpınar'ın *Saatleri Ayarlama Enstitüsünde* (1954) mizahı kullanırken bir amacı vardır:

“Ahmet Hamdi Tanpınar'ın da amacı ‘pozitif mizah’ın unsurlarından yararlanıp geçen devirlerle, bir ülkenin yakın tarihiyle dostça vedalaşmayı, dönemin eksikliklerini, fazla gelen idealizmini, bilgisiz hareketliliğini, kabiliyetli olsun ya da olmasın herkesin kendisini bir şeyler yapmaya muktedir görmesini güldürmenin yumuşatıcılığından yararlanıp tenkit etmektir.” (Demir, 2013: 43).

Alıntıdan da hareketle romandaki mizahi unsur eleştirilen durumu alaşağı etmek için kullanılmıştır diyebiliriz. Bu da romanı grotesk yapan unsurlardan biridir. Tanpınar dönemi eleştirerek bir var olan yenilikleri yıkmayı hedefler. Bunu da mizah yoluyla yapar.

Saatleri Ayarlama Enstitüsü (1954) modern dünyaya, moderniteye karşılık geldiği için Türk edebiyatında ve hatta Türk modernizminde de başvurulan ilk kaynaklardan olması bakımından oldukça önemlidir. Romanda Tanpınar'ın vurguladığı modernizm geldi ve

⁵ Demir, A. (2013), *İnce Alaydan Satire/ Saatleri Ayarlama Enstitüsü'nde Hiciv ve Mizah*, Ankara: Grafiker Yayınları.

⁶ Dinler, Sümeyye, (2018), *Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Eserlerinde Şehir Kültürü*. Yayınlanmış Doktora Tezi. Malatya: İnönü Üniversitesi.

Havuz, Ş. (2019), *Marcel Proust'tan Ahmet Hamdi Tanpınar'a Bellek Yansımaları: Swann'ların Tarafından Huzur'a Yolculuk*. Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: Yeditepe Üniversitesi.

Karadikme, A. (2006), *İroni Kavramı ve Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Eserlerinde İroni*. Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi. Sivas: Cumhuriyet Üniversitesi.

Ulus, M. Ş. (2019), *Edebiyat Eğitimsi Olarak Ahmet Hamdi Tanpınar*. Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi. Ankara: Gazi Üniversitesi.

Zeyrek, S. (2019), *Türkiye'nin Modernleşme Sürecinde Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Romanlarında İroni*. Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi. Sakarya: Sakarya Üniversitesi. Gibi.

bitti yeni bir şey olmayacak fikri aslına bakılırsa 1950'lerin toplumuna intikal eden ve onu yansıtan bir fikirdir. *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* (1954) romanını bu kadar önemli kılan nokta da burada yatmaktadır.

Aziz Nesin (1915-1995) eserleriyle Türk edebiyatının hiciv ve güldürü kanalını besleyen yazarların başında gelmektedir. Onun hemen birçok eseri sayılabileceği gibi *Surnâme* (1976) romanı hicvin önemli bir örneğidir:

“*Surnâme*'de çerçeve anlatım niteliğindeki ikinci katman, hiciv ve mizah unsurlarıyla örülmüş bir parodi. Aziz Nesin, suç ve vicdan konularına değişik bir perspektiften bakarak *idam* olayını çeşitli boyutlarıyla işliyor.” (Aytaç, 2012: 207).

Aytaç'ın da ifadelerinde gördüğümüz gibi roman hiciv, mizah ve parodi üçlemesinde bir eleştiri sunmaktadır. Bu bağlamda Aziz Nesin grotesk kavramının güldüren tarafını karnavalsı bir yapıda sunar.

Oğuz Atay'ın (1934-1977) *Tutunamayanlar* (1972) romanı modernizmin başarılı örneklerinden sayılmakla birlikte birçok açıdan da grotesk özellikler barındırmaktadır. Romandaki eleştiri güldürü, parodi, alay, yıkım ile verilmiştir. Bu doğrultuda da roman grotesk özellikler barındıran bir romandır diyebiliriz.

Hasan Ali Toptaş (1958) da groteski Bakhtin'ci taraf ile algılayan yazarlardandır. Eserleri köy meydanına kurulmuş büyük sofraları andıran modern köy romancısı diyebileceğimiz Hasan Ali Toptaş'ın sadece birkaç eseri groteskin yabancılaşma unsurunu baskın bir şekilde hissettirmektedir. Çalışmamızda da Hasan Ali Toptaş'ın üç romanına yer vermekle birlikte bunun dışında kalan romanlarında da karnavalsı grotesk havasını görebiliriz. Örneğin *Kuşlar Yasına Gider* (2016) romanı hem masalsı unsurlar barındırması bakımından, hem de parçalanmışlığı vermesi bakımından grotesk özellikler barındırmaktadır. Fakat *Kuşlar Yasına Gider* (2016) romanı groteskin baskın yönleri bulunmadığı için bu tezde incelenememiştir.

İhsan Oktay Anar (1960) groteskin karnaval havasını romanlarında en iyi hissettiren yazarların başında yer almaktadır. *Puslu Kıtalar Atlası* (1995) ve *Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri* (1998) ile özellikle isminden oldukça söz ettiren yazarın hemen hemen bütün

eserlerinde karnaval, ironi, komedi havası kendini hissettirmektedir⁷. Bu bağlamda yazarın tüm eserlerini groteskin karnaval yönüyle değerlendirmek mümkündür.

Modern yazarların hemen hepsinde groteskin unsurlarını bulmak mümkün olmaktadır. Çünkü modernizmle birlikte roman algısı değişmiş mitler, efsaneler, fantastik unsurlar da romanımızda yer almaya başlamıştır. Latife Tekin (1957) buna güzel bir örnektir. Onun romanlarında olduğu gibi tıpkı Rıfat Ilgaz (1911-1993), Aziz Nesin (1915-1995), İhsan Oktay Anar (1960), Murat Mentеш (1974), ... gibi yazarların romanlarında karnaval havasını bulmak mümkündür.

Hakan Günday (1976), Murat Uyrkulak (1972), Emrah Serbes (1981), Metin Kaçan (1961-2013) gibi modern yazarların romanlarında da grotesk görünimleri vardır. Fakat yeraltı edebiyatına dâhil edilen bu yazarlar edebiyatımızda grotesk bağlamında değerlendirilmemektedir. Çünkü yeraltı edebiyatının groteski onun kendi bileşenleridir ve bu bağlamda değerlendirildiği zaman da bu tezde değerlendirmeye almamak daha doğru olacaktır.

Buket Uzuner (1955), Latife Tekin (1960), İhsan Oktay Anar (1960) gibi yazarlar da grotesk unsuru romanlarında barındırmaktadırlar. Fakat bu yazarların romanlarında fantastik kurgu daha fazla hakim olduğu için bu çalışmada değerlendirilmesi uygun bulunmamıştır.

Bu çalışmada Mihail Bakhtin ve Wolfgang Kayser'in ortak tanımladığı grotesk algısı incelenecek olmasına rağmen, şimdiye kadar Bakhtinci algının grotesk tanımlaması çok çalışıldığı için onun komedi, mizahi yönüne değinilmeyecektir. Haliyle ağırlık olarak Wolfgang Kayser'in tanımlamasına bağlı kalınacaktır. Dolayısıyla Bakhtin'in romantik grotesk olarak tanımladığı tekinsiz olandan türeyen grotesk kavramı üzerinde durulacaktır.

⁷ Koçyiğit, M. (2017). *İhsan Oktay Anar'ın Romanlarında "Karnaval"ın İzleri*. Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi. Ankara: İhsan Doğramacı Bilkent Üniversitesi.
Gökmen, Ü. (2015). İroniden Komediye Bir Eğlence Aracı: Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri. *Turkish Studies*. 10/8. 1087-1106. Gibi.

Türk edebiyatındaki grotesk örnekleminde pek çok yazar sayılmış olmakla birlikte kavram şimdiye kadar Kayser bağlamında henüz hiç alınmadı. Bu çalışmada Kayser örneklerinde baktığımız zaman şu yazarlar karşımıza çıkmaktadır:

1.2. WOLFGANG KAYSER ÖRNEKLEMİNDE TÜRK EDEBİYATINDA GROTESKİN GÖRÜNÜMLERİ

Postmodernite ile birlikte tüm alanlar bir etkileşime girmiş ve edebiyat da bu etkileşimden nasibini almıştır. Edebiyatta da yerle bir edilme, yıkılma, kaotizm görülmüş ve modern romanlardaki kurgu bütünlüğü kaybolmuştur.

Wolfgang Kayser'in 20. yüzyıl grotesk algısını tanımladığında dikkati çeken ilk unsur kaotik durum, ürkütücülük ve bunun sonucunda gelen yabancılaşmadır. Aslına bakılırsa artık modern dünyada hemen her bireyin kaçınılmaz olarak içerisinde bulunduğu durumu özetleyen Kayser bu noktada groteski hayatın bir parçası olarak görmüştür de diyebiliriz.

Giriş bölümünde de detaylıca anlattığımız groteskin genel özelliklerinin postmodernizm ile bütünleştiğini söyleyebiliriz. Bu doğrultuda her ikisinin de benzer dinamiklere sahip olması doğrultusunda Türk romanı incelemeye alınmıştır. Postmodernizmin yabancılaştırması, yıkıcı gücü ve özellikle de bir karmaşanın hakim olması grotesk kavramı ile birleştiği zaman Türk edebiyatındaki algısı üzerinde durulmuştur.

1980'lerde dünya edebiyatı ile birlikte Türk romanı da büyük bir kırılma yaşamış ve var olan roman algısı postmodern edebiyatın da etkisiyle oldukça değişmiştir. Bunun sonucunda da çok başarılı romanlar edebiyatımıza kazandırılmıştır. Postmodern yazarların hemen hepsinin romanlarında işlediği yabancılaşma Türk romanının ciddi bir şekilde üzerinde durduğu bir konudur.

Türk romanında Kayser tarzında bir grotesk algısı yani yabancılaşmayı merkez alan grotesk kavramı 1980'ler ile birlikte görülmeye başlamıştır. Grotesk üzerine pek çok

yazar çalışılmış olmakla birlikte⁸ Kayser örneğinde şimdiye kadar hiçbir yazar ele alınmadı. Bu çalışmada Kayser örneğinde baktığımızda Vüs'at O. Bener (1922-2005), Erhan Bener (1929-2007), Adalet Ağaoğlu (1929), Bilge Karasu (1930-1995), Tahsin Yücel (1933-2016), Alev Alatlı (1944), Orhan Pamuk (1952), Hasan Ali Toptaş (1958), Ali Teoman (1962-2011), Çağnam Erkmen (1963), Ayfer Tunç (1964), Murat Gülsoy (1967), Mine Söğüt (1968), Cem Aktaş (1968) gibi yazarların içinde bulunduğu postmodern edebiyat içerisine dâhil ettiğimiz yazarların romanlarında groteskin unsurlarını oldukça baskın ve başarılı bir şekilde görmek mümkündür.

Bu çalışmada grotesk bağlamında yukarıda ismini saydığımız on dört yazarın toplam yirmi beş (25) romanı incelenmiştir. Bu romanların hepsinin ortak özelliği postmodern algıda ele alınmış olmasının yanı sıra bünyesinde fazlasıyla grotesk unsurları barındırmasıdır. İncelemeye geçmeden önce bu romanlar ve hakkında yapılan çalışmalardan kısaca bahsetmek gerekirse;

Adalet Ağaoğlu (1929) postmodern Türk edebiyatının başta gelen yazarlarından. Oldukça verimli geçen bir yazın hayatı bulunan Ağaoğlu'nun hakkında yapılmış birçok akademik çalışma da bulunmaktadır⁹. Adalet Ağaoğlu her ne kadar postmodernist bir yazar olarak görülse de Türk edebiyatında *Romantik Bir Viyana Yazı* (1993) romanına kadar modernist bir tutumla eserlerini yazmıştır.

Ağaoğlu'nun bu çalışmada incelenen iki romanı bulunmaktadır. Adalet Ağaoğlu'nun beşinci romanı olan *Üç Beş Kişi* adlı romanı 1984 yılında yayımlanmıştır. *Üç Beş Kişi* (1984) romanı modernist bir romandır. Fakat yazarın romandaki sezgisel postmodern

⁸ Karlıdağ, E. (2017). *Türk Romanında Gülmece: 1950'den Günümüze*. Yayımlanmamış Doktora Tezi. Ankara: Hacettepe Üniversitesi. Gibi.

⁹Duğancı, N. (2006), *Adalet Ağaoğlu'nun Romanları ve Romancılığı*. Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi. Çanakkale: Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi.

Odacı, S. (2007), *Bilinç Akışı Tekniği Bakımından James Joyce, Oğuz Atay, Adalet Ağaoğlu ve Emine Işın'su'nun Romanları*. Yayımlanmış Doktora Tezi. Ankara: Hacettepe Üniversitesi.

Topaloğlu, Y. (2005), *Adalet Ağaoğlu'nun Çağdaş Türk Romanındaki Yeri*. Yayımlanmış Doktora Tezi. Edirne: Trakya Üniversitesi.

Uğurlu, S. B. (2003), *Adalet Ağaoğlu'nun Hayatı, Roman ve Hikâyeleri Üzerine Bir Araştırma*. Yayımlanmış Doktora Tezi. Van: Yüzüncü Yıl Üniversitesi.

Yılmaz, A. (2004), *1980 Sonrası Kadın Romancılarımızın (Adalet Ağaoğlu-Ayla Kutlu-Ayşe Kulin-Buket Uzuner) Romanlarındaki Kadına Bakış*. Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi. Balıkesir: Balıkesir Üniversitesi

Gibi.

tavri ile bu çalışmada değerlendirilmiştir. Roman toplumdaki birey algısı üzerinde durması bakımından edebiyatımızda oldukça önemlidir. *Üç Beş Kişi* (1984) romanına bakıldığında 1950-1980 yılları arasında maddi durumu iyi bir ailenin hikâyesine ve bu vesileyle ailenin çevresindeki diğer hayatların öykülerine şahit olmaktadır. Eskişehir, Ankara ve İstanbul şehirleri arasında geçen *Üç Beş Kişi* (1984) romanında Murat, Kardelen, Kısmet, Neval Hanım, Ferit Sakarya, Selmin ve Türkan Hanım'dan oluşan bu yedi bölümde karakterlerin hayat hikâyelerini öğrenmekteyiz. Hem toplumsal hem bireysel hem de siyasal açıdan oldukça önemli bir yeri olan roman, Ağaoğlu'nun titizlikle kurguladığı romanlarından. Grotesk açısından değerlendirecek olursak; Ağaoğlu hemen her romanında olduğu gibi bunda da postmodernist unsurları başarılı bir şekilde kullanmıştır.

Diğer romanı *Dar Zamanlar* üçlemesinin (*Ölmeye Yatmak* (1973), *Bir Düşün Gecesi* (1979), *Hayır* (1987)) üçüncü ve son kitabı olan *Hayır* (1987) romanı ile yine Aysel Dereli'nin hayatı anlatılmaktadır. Bu noktada *Hayır* (1987) romanı bir nokta mahiyetinde görevi vardır. 1987 yılında okur karşısına çıkan roman bu bakımdan nehir roman örneğidir. Ağaoğlu'nun diğer eserlerinde de işlenen aydın sorunsalı, bunalımlar bu romanın da merkezinde yer almaktadır. Bu romanında baskın olarak işlenen asıl mesele ise teknolojinin hayatımızı esir almaya başlamasıdır. Teknolojiyle birlikte özgürlüğünü kaybeden, kaybetmeye başlayan birey işlenir.

Çalışmada bahsi geçen ikinci isim yine postmodernist çizgide yer alan Alev Alatlı (1944) dır. Türk edebiyatına birçok postmodern roman kazandırmış olan Alev Alatlı'nın eserleri üzerine yapılmış çalışmalar da edebiyat tarihimiz açısından büyük önem arz etmektedir¹⁰

Yazarın hemen bütün romanları postmodernist roman ve birçoğunda grotesk algı olmasına rağmen bu çalışmada başta tezatlığı baskın bir şekilde hissettirmesi

¹⁰ Çelik, T. (2002), *Alev Alatlı'nın Romanlarında Modernizm ve Postmodernizmin Yansımaları*. Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi. Ankara: Hacettepe Üniversitesi.

Ercilasun, B. (2005), *Schrödinger'in Kedisi Hakkında*, *Şinasi Tekin'in Anısına Uygurlardan Osmanlıya*. İstanbul: Simurg Yayınları.

Ünsal, K. (2008), *Alev Alatlı'nın Romanları Üzerine Bir İnceleme*. Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi. Muğla: Muğla Üniversitesi.

Yivli, O. (2009), *Alev Alatlı'nın Romancılığı*. Yayınlanmış Doktora Tezi. Ankara: Ankara Üniversitesi. Gibi.

bakımından bir serinin iki romanı incelenmiştir. İki kitaptan oluşan Alev Alatlı'nın Schrödinger'in Kedisi serisinin birincisi olan *Schrödinger'in Kedisi/Kâbus* romanı 1999 yılında çıkmıştır. Roman anti-ütopik bir dünyayı anlatır ve ilk çıktığında da oldukça ses getirmiş bu sayede de yazarını üne kavuşturmuştur.

Serinin ikinci kitabı olan *Schrödinger'in Kedisi/Rüya* kitabı da 2001 yılında çıkmıştır. Birinci kitapta yıkılan dünya daha iyimser bir bakış açısıyla yeniden inşa edilir. Rüya romanında yeni bir Türkiye kurulmakta ve bu yeni kurulan ülkenin bekası düşünülmektedir. *Rüya* (2001) romanı serinin kendinden önceki *Kâbus* (1999) romanına göre geleceğe umut vadeder. Yazar bunu romanların isimleri ile de okura hissettirmektedir.

Bu çalışmada postmoderniteyi eserlerinde oldukça başarılı kurgulayan Ali Teoman (1962-2011)'ın *Konstantiniyye Üçlemesi* (*Uykuda Çocuk Ölümleri* (2002), *Karadelik Güncesi* (2007), *Gecenin Atları* (2011)) serisine de yer verilmektedir. Çok başarılı bir yazar olmasına rağmen hakkında yapılmış akademik çalışma oldukça azdır¹¹. Yazarın 2002 yılında yazdığı *Konstantiniyye Üçlemesi*'nin ilk serisi olan *Uykuda Çocuk Ölümleri* postmodern edebiyatın önemli eserlerindedir. Şirket'te çalışan Memur X'in arayışları romanın temel konusunu oluşturmaktadır. Fakat bu Şirket'in ve romanda yer alan hikâyelerin gerçekliği roman boyunca tartışılan meselelerdir. Ali Teoman bu romanı fantastik bir dil ile kurgulayarak adeta bir İhsan Oktay Anar geleneğini devam ettirmektedir. Roman yarattığı labirent hava, farklı metinlerden alıntılar ve kurgusu itibariyle postmodernist çizgide yer almaktadır.

Ali Teoman'ın *Konstantiniyye Üçlemesi*'nin ikinci romanı olan *Karadelik Güncesi* 2007 yılında çıkmıştır. Romanda Dava Vekili olan İbrahim Nemrûd'un bir dava vesilesiyle Seyfettin Stigma'yı araması vesilesiyle çıktığı yol ve başına gelenler anlatılmaktadır. Seyfettin Stigma'nın öldüğünü öğrenmesi ve onun tek varisi olan Şazınuş Stigma'yı aramaya girişmesi ve onu kötü insanlardan kurtarmak için başına gelenler ise İbrahim Nemrûd'un bir sınavı olmuştur. Roman karnaval havasını karanlık bir dünyada yansıtması bakımından distopik olarak değerlendirilmelidir. Bu noktada romanın

¹¹ Ghofoorian, A. (2017), *Ali Teoman'ın Hayatı ve Eserleri*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Denizli: Pamukkale Üniversitesi.

başından sonuna kadar grotesk bir havayı yansıttığı söyleyebiliriz. Romanda zaman ve mekân kavramları da belirsizliğiyle bu grotesk havayı desteklemektedir.

Yazarın ölmeden önce yazdığı son roman olan *Gecenin Atları* (2011) romanı *Konstantiniyye Üçlemesi*'nin son kitabıdır. Kitap postmodern algı ile yazılırken sıklıkla grotesk unsurlardan faydalanılmıştır. Kısaca romanı özetlerse, Bahtiyar Bahtıkara adında üniversitede profesör olan bir hocanın merkezinde öğrencileri ile yaşanan sıra dışı olaylar anlatılmaktadır. Öğrencileri Mustafa Mushaf, Mahmud Mahdud, Mümtaz Mümkün, Midhat Midyat sayesinde Uruklular ile ilgili derin bir bilgiye sahip oluruz. Fakat bu öğrenciler bir süre sonra birer birer ortadan kaybolmaya başlamışlardır ve her kaybolmada diğer arkadaşları kaybolanları uzaylıların kaçırdığından şüphelenir. Yazar metinlerarasılık tekniği ile romanda öğrencilerin ödevlerine yer vermiştir. Bu öğrencilerden başka bir de Alev Vela adında kendisinden ders alan bir öğrencisi olan Bahtiyar Bahtıkara bu kızı her gördüğünde farklı bir şekilde heyecanlanmaktadır. Bir sürü farklı, gerçek dışı olayın yaşandığı romanın sonunda ise Bahtiyar Bahtıkara karın kanseri olduğunu öğrenir. Tüm yaşananları bilen rektör ise ona organ değişimini, yani bir nevi ölümsüzlüğü teklif eder. Romanın sonunda öğreniriz ki yüksek lisans öğrencilerinin de bir bir ortadan kaybolması bu sebeple olmuştur.

Ayfer Tunç (1964) postmodern edebiyatın diğer yapı taşlarından birisidir. Yazarın romanlarına genel olarak bakıldığı zaman baskın bir yabancılaşma algısının yer aldığını görürüz. Yazar hakkında yapılmış birçok çalışma¹² bulunmakla birlikte Tunç'un röportajlarının birleştirildiği bir akademik çalışma daha bulunmaktadır¹³.

Ayfer Tunç'un 2009 yılında çıkardığı ve dördüncü romanı olan *Bir Deliler Evinin Yalan Yanlış Anlatılan Kısa Tarihi* romanı her bakımdan Türk romanının özgün ve başarılı yapıtlarından birisidir. Roman çok katmanlı yapısı ile birçok açıdan grotesk özelliklere sahiptir. Romana her bakımdan bir karnaval havası hakimdir. Roman bir Karadeniz kentindeki akıl hastanesinden ve bu hastanedeki kişilerin birbirleriyle olan ilişkileri ile

¹² Bakkaloğlu, Ş. (2018), *Ayfer Tunç'un Roman ve Hikâyelerinde Sosyal Eleştiri*. Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: İstanbul Üniversitesi.

Demirli, H. (2018), *Ayfer Tunç'un Romanlarında Yabancılaşma*. Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: Yıldız Teknik Üniversitesi. Gibi.

¹³ İnci, H. (2014), *Ayfer Tunç'la Karanlıkta Kelimeler*, İstanbul: Can Yayınları.

ilerleyen bir zincire sahiptir. Bu bakımdan da romanın kahraman dünyası oldukça zengindir. Bir Ruh Sağlığı hastanesinin tasviriyle başlayan romanda yine aynı hastaneden 14 Şubat'ta kaçmak isteyen iki kişinin sebep olduğu yangında 12 kişinin ölmesi ile sonlanır.

Bener kardeşlerden Vüs'at O. Bener (1922-2005) ve Erhan Bener (1929-2007) Türk edebiyatına katkıları ise yadsınamaz derecede önemlidir. Modern romanın temel yapıtaşlarından olan kardeşlerin bu çalışmada da birer romanına yer verilmiştir. Haklarında yapılmış akademik çalışmalar ise oldukça önemlidir¹⁴. Çalışmamızda incelenen romanların hemen hepsi postmodern roman olmakla birlikte bir tek Erhan Bener'in *Böcek* (1982) romanı istisna oluşturmaktadır. *Böcek* romanı modernist çizgide yer almasına rağmen sezgisel boyutta postmodern unsurlar barındırmaktadır. Ayrıca bireylerin dönüşümünü işlemesi bakımından da grotesk açısından da oldukça önemlidir.

Erhan Bener'in 1982 yılında çıkardığı ve onuncu romanı olan *Böcek* romanı Türk edebiyatında Kafka'nın *Dönüşüm*'ü ile ilişkilendirilen örneklerindedir. Modernist bir çizgide yer alan roman Komiser Recai'nin gözüyle ve onun merkezinde anlatılır. Komiser Recai bir gün banyoda görüp öldürdüğü hamamböceğinin etkisinde kalır ve sonrasında pis, aşağılık bulduğu herkesi böcek ile ilişkilendirir, böceğe benzetir.

Bilge Karasu (1930-2995) şüphesiz ki postmodern Türk edebiyatının başta gelen temsilcilerindedir. Bu çalışmada da *Gece* romanı ile yer alan Karasu hakkında yapılmış birçok akademik çalışma da yer almaktadır¹⁵. Fakat bu çalışmalarda onun sadece postmodern yanı üzerinde durulmuştur. Bizim çalışmamızda ise *Gece* romanının grotesk algısı üzerinde durulacaktır.

¹⁴ Dirican, S. (2011), *Hikmet Erhan Bener'in Hayatı ve Romanları*. Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi. Ankara: Gazi Üniversitesi.

Gültekin, A. (2004), (yay.haz.), *Vüs'at O. Bener: "Bir Tuhaf Yalvaç"*. İstanbul: Norgunk Yayıncılık.

Gümüş, S. (2000), *Vüs'at O. Bener: Kara Anlatı Yazarı*, İstanbul: Adam Yayınları.

Özçelebi, B. (2004), *Erhan Bener Hayatı, Sanatı ve Eserleri*. Yayınlanmış Doktora Tezi. Ankara: Ankara Üniversitesi.

Şen, M. (2007), *Vüs'at O. Bener Üzerine Bir İnceleme (İnsan-Eser)*. Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi. Manisa: Celal Bayar Üniversitesi. Gibi.

¹⁵ Dağistan Çetindaş, T. (2018), *Bilge Karasu Hayatı ve Eserleri*. Yayınlanmış Doktora Tezi. Manisa: Celal Bayar Üniversitesi.

Özata, J. (2003), *Bilge Karasu'nun Gece'sine Metin ve Okur Odaklı Bir Yaklaşım*. Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi. Ankara: Bilkent Üniversitesi. Gibi.

Gece romanı Türk edebiyatının çok önemli romanları arasındadır. 1985 yılında yazılmış olan roman dönemin kaotik havasını yansıtmaktadır. İronik ve imgesel bir dil kullanan Bilge Karasu gecenin işçilerini ve onların şehre inişlerini anlatır.

Edebiyatımızın postmodern yazarlarından olan Cem Akış (1968) hakkında yapılmış sadece bir tane akademik çalışma bulunmaktadır¹⁶. Yazarın 2018 yılında *Y* romanını çıkarmıştır. Roman y kromozomunun yeryüzünden silindiği distopik bir dünyayı anlatmaktadır. Bu dünyada doğmuş bir bebek olan Constantine’yi bir gün Arendi ve Iliada’nın kapısına bırakırlar. Constantine’yi kendi bebekleri olarak sahiplenen çift o büyüyene kadar onun erkek olduğunu saklamaya çalışırlar. Fakat büyüdükten sonra herkes öğrenir ve Constantine kendisini büyük bir kaosun içinde bulur. Ebeveynleri Arendi ve Iliada tutuklanırken Constantine de önce evlatlık verilir sonrasında oradan kaçar ve bu erkek düşmanlığıyla savaşmaya karar verir. İstanbul Beyefendisi adında bir roman yazar ve dünyaca ünlü bir yazar olur.

Edebiyatımızın modern yazarlarından olan Çağnam Erkmen (1963) hakkında yapılmış hiçbir akademik çalışma bulunmamaktadır. Modern edebiyata eserler kazandıran yazarın son romanı olan ve 2019 yılında çıkardığı *Yıldızfer* romanı edebiyatımızda çok ses getirmese de Türk edebiyatı içerisinde başarılı romanlarımızdandır. Yazarın günümüzde sosyal medyanın gücünü ironik bir dille anlattığı romanı aslına bakılırsa bir aşk romanıdır. Tekerlekli sandalyeye çocuk yaşta mahkûm kalmış kahramanımız Yıldızfer adında kız kardeşi Tunca’nın arkadaşına gençliğinden beri duygular beslemektedir. Romanda kendisini T adlı sosyal medyada bisikletçi olarak tanıtan kahramanın bu platformda da bambaşka bir kimliği ve kişiliği vardır. Sıklıkla konuştuğu üç hesaptan birisi de tekerlekli sandalyeye mahkûm olan bir kızdır. Ve sanki kendisini bambaşka bir kişiymiş gibi tanıtır, yansıtır. Yıldızfer’de aradığı ruhu bulamayan kahraman romanın sonunda da kendi kimliğini afişe ederek T platformundaki kıza aşkını itiraf eder.

¹⁶ Şimşek, Volkan (2016). *İlse Kilic’in “Das Sich Selbst Lesende Buch” ve Cem Akış’ın “7” Adlı Romanlarında Deneysel Öğeler*. Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi. Erzurum: Atatürk Üniversitesi.

Çalışmada yer verilen diğer yazar ise Hasan Ali Toptaş (1958)'tir. Türk edebiyatının verimli yazarları arasındadır. Hakkında yapılan akademik çalışmalarda Hasan Ali Toptaş'ın postmodernist yanı vurgulanmıştır¹⁷.

1994 yılında çıkardığı *Gölgesizler* romanı ile *modern köy romanı* örneği veren Hasan Ali Toptaş bu romanı ile edebiyatımıza postmodernist algının en güzel örneklerinden birini vermiştir. Roman ilk bakışta bir köyde geçen olayları berber dükkânı merkezinde anlatıyor gibi gözükürken meydana gelen olaylar ve belirsizliklerden ötürü daha kapsamlı ve katmanlı bir yapıya sahip olmuştur. Düz bir mekân ve zaman algısı olmayan romanda hayal ile gerçeklik çatışmasının baskın olduğunu söylemek mümkündür.

Hasan Ali Toptaş'ın 1996'da yayımlanan ve üçüncü romanı olan *Kayıp Hayaller Kitabı* gerçeklik ve hayal karşıtlığını gözler önüne sermesi bakımından oldukça dikkat çekici bir örnektir. Romanın başkahramanı olan Hasan ve onun hayal dünyasını anlatan romanın isminden de anlaşılacağı gibi bir hayal kitabıdır. Mutsuz gerçekler ile hayal dünyasının çatışması romanın merkezinde yer almaktadır.

Bin Hüzünlü Haz (1999) ile postmodernist romanların en yetkin örneklerinden birini veren Hasan Ali Toptaş, bu romanında tamamen alegorik bir dünya üzerinden anlatım söz konusudur. İlk bölümde anlatıcı olan Alaaddin daha sonraki bölümlerde aranan olarak karşımıza çıkmaktadır. İkinci ve daha sonraki bölümlerde anlatıcının değiştiği ve kadın bir anlatıcının Alaaddin'i aradığını görmekteyiz. Yazar romanda Alaaddin adında bir karakterin peşine düşer ve bu yolda yaşananlar anlatılır. Fakat anlatılan her şeyin kurgu olduğu okura verilmektedir. Yani Alaaddin de bir hayal ürünüdür.

Yine postmodernist tarzda yazan ve çağdaş edebiyatımızın en genç en yeni yazarlarından olan Mine Söğüt (1968) hakkında yapılan akademik yayınlara

¹⁷ Aslan, P. (2005), "Kendini Arayan Bir Yazarın Postmodern Öyküsü", *Varlık*, Ekim.

Ertem, B. (2018), *Hasan Ali Toptaş'ın Romanlarında Gerçeklik Algısı*. Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: İstanbul Üniversitesi.

Sığlan, M. (2017), *Hasan Ali Toptaş Romanlarında Varoluşçuluk*. Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi. Eskişehir: Eskişehir Osmangazi Üniversitesi.

Topsakal, S. (2011), *Hasan Ali Toptaş'ın Romanlarında Postmodern Öğeler*. Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi. Malatya: İnönü Üniversitesi.

Varlık, M. (2010) (haz.), *Efendime Söyleyeyim*, İstanbul: İletişim Yayınları. Gibi.

bakıldığında çalışmaların ortak özelliğinin yazarın postmodernist tutumunun üzerinde durdukları dikkat çekmektedir¹⁸.

Mine Söğüt'ün dördüncü ve 2010 yılında çıkardığı *Madam Arthur Bey ve Hayatındaki Her Şey* romanı “öteki”leri anlatan bir arayış romanıdır. Yazarın *Madam Arthur Bey ve Hayatındaki Her Şey* romanı doğaüstü güçleri olan falcı bir kadının Nagehan'a baktığı fal ile başlar. Nagehan otel odasında hayatını sürdürürken tam karşı binasında olan Olcayto Ran ise yazarlık hayalleriyle araştırmalar yapar. Olcayto gizli gizli Nagehan'ı gözetleyen biridir. Yeni yazacağı romanı eski fotoğrafları tahkiyelendirerek yazmak ister. Bulduğu fotoğrafların izinden giderken Madam Arthur Bey ile karşılaşır. Madam Arthur Bey ise kimliksiz ve zamansız biridir. Madam Arthur Bey bir kadınadamdır. Ve Olcayto'dan ona kendi hikâyesini yeniden yazmasını ister. Bu sürede Madam Arthur'un yaşadığı ev olan Kara Yalı'ya sıklıkla gidip gelen Olcayto, Maria adında Madam Arthur'un hizmetlisi ile tanışır. Dilsiz olmadığı halde hiç konuşmayan ve geçmişinden kaçan bu kadın romanda soru sormayan, sorgulamayan, bilmek istemeyen üç maymunu oynayan bir kişilik gibi çizilmektedir. İşte tam burada Madam Arthur'un fotoğraflarını çeken Keşşaf Hannuman ile tanışırız. Keşşaf hem Madam Arthur'un arkadaşı, sırdaşı, sevgilisi hem de suç ortağıdır. Keşşaf da aynı Madam Arthur gibi bir kadınadamdır. Kişilik olarak Madam Arthur Bey'e çok benzeyen Keşşaf Hannuman'a ulaşmak isteyen Olcayto, böylelikle Kedileş'i bulur. Kedileş, Madam Arthur'un ve Keşşaf Hannuman'ın her şeyini bilen birisidir. Fakat o da asla konuşmaz. Olcayto'ya sadece Keşşaf Hannuma'a ulaşması gerektiğini söyler. Olcayto ise ona ulaşmak için Keşşaf'ın kızı olan Şehnaz Hannuman'a ulaşır. Fakat Şehnaz hayatında babasını ne görmüş ne de tanımıştır. Şehnaz'ın Olcayto'ya aşık olması üzerine araları soğur. Şehnaz ise hem Olcayto'ya olan hırsını, hem de babasına benzerliğinden ötürü bir kadınadam olan Deniz'le birlikte olur. Burada Deniz'in hayatını anlatan yazar, Deniz ile Olga'nın tanışma hikayesini anlatır. Olga'nın Deniz'de kaybettiği çocuğunu aradığını anlarız. Fakat Deniz ataerkil aile yapısına sahip bir bireydir ve ailesi onu bulup öldürmek ister.

¹⁸ Kas, Bilal, (2018), *Mine Söğüt'ün Romanlarında Postmodern Unsurlar*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Kırşehir: Ahi Evran Üniversitesi.

Kızılgök, Merve, (2015), *Mine Söğüt'ün Romanlarında Halk Kültürü Unsurları*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Muğla: Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi.

Sarı, Betül, (2016), *Mad Women of Literature: Gender and Narrative in Mine Söğüt's Writings*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: Sabancı Üniversitesi.

Fakat evden dışarı atılan Olga olur ve bir şekilde kendisini Madam Arthur Bey'in kapısında bulur. Olayların burada zamansız olduğunu anlayan okur aslında onu Maria ile tanımıştır. Olga Madam Arthur'un evine girdikten sonra ismi Maria olur. Kurgunun burada karmaşıklaştığını, gizemin ise zirve noktasına taşındığını görmekteyiz. Bir gün Olcayto'nun babası olan Ruhhat Ran, Kara Yalı'dan içeri girer fakat çıkamaz. Baygın Ruhhat Ran'ı Keşşaf öldürmeye kalkar. Bunların hepsine ise Kedileş şahit olur. Ve Keşşaf'ı pençeleriyle öldürür. Ve o günden sonra da bildiklerinden korkarak yaşar. Olcayto kendine geldiğinde Kara Yalı'da Madam Arthur'u ölmüş olarak bulur. Maria ile birlikte onu müştemilata taşırlar. Fakat müştemilat tüm sırların dolu olduğu bir odadır. Müştemilattan giren Maria kendi geçmişiyle karşılaşır ve yüzleşir. Olcayto ise kendinden geçer. O günden sonra Kara Yalı'da yaşayan ve kimliğini kaybeden Olcayto, Madam Arthur gibi yaşar. Günbegün yaşananları unutmalarıyla birlikte, bu anıları anlattıklarında komik bir fıkra gibi anlatır ve kendilerini yalıya kapatırlar.

Çalışmada yer verdiğimiz diğer bir yazar da Murat Gülsoy (1967)'dur. Hem yazarlığı hem de yazarlık üzerine düşünceleri ile edebiyatımız açısından önemli bir değer olan Murat Gülsoy hakkında da yapılmış önemli çalışmalar bulunmaktadır¹⁹. Edebiyatımızın genç simalarından olan Murat Gülsoy da postmodern edebiyatın önemli temsilcilerin olduğu yapılan çalışmalarda vurgulanmıştır.

Murat Gülsoy'un 2007 yılında çıkan *İstanbul'da Bir Merhamet Haftası* romanı tüm özellikleriyle postmodernist algı ile yazılmış bir eserdir. Roman gerçeküstücü yazar Max Ernst'in Merhamet Haftası romanından esinlenerek ve ona göndermelerde bulunarak yazılmıştır. Kısaca romanı özetlersek, kahraman anlatıcının çevresinde bulunan ve birbirlerini tanımayan 7 kişinin kahramanın günlük bıraktıkları resimler üzerinden 7 günlük notlarını anlatır. Yazarın bu 7 kişiden tek istediği resimleri gördüklerinde ne hissettiklerini, akıllarına ne geldiyse olduğu gibi yazmalarıdır. Bu yüzden resimlerle ilgili herhangi bir kurgusallıktan da bahsedilemez. Çünkü anlatıcılar o gün resim karşısında ne hissediyorlarsa, geçmiş ya da günümüzden akıllarına ne geliyorsa onları anlatmışlardır. 7 gün boyunca kimseyle konuşmadan, yorum yapmadan

¹⁹ Akyıldız, Ş. (2015), *Murat Gülsoy'un Eserlerinde Postmodernist Ögeler*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Bursa: Uludağ Üniversitesi.

Doğanalp, E. (2016), *Murat Gülsoy'un Hayatı, Sanatı ve Eserleri*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Denizli: Pamukkale. Gibi.

sadece resimleri bırakan kahraman anlatıcı, bu kişilerin notlarına dair herhangi bir yoruma da rastlanmaz. Yani aslında romanda bir anlatıcı yoktur. Tam aksine romanın 7 anlatıcısı vardır. Bu 7 resim sayesinde yazarın etrafındaki 7 kişinin hayal dünyasını, geçmiş anılarını, birikimlerini görürüz. Ali, Yağmur, Halil, Deniz, Ayşe, Akın, Erol romanın anlatıcılarıdır.

Murat Gülsoy'un *Karanlığın Aynasında* romanını 2010 yılında çıkarmıştır. Orhan'ın hastane nöbetinde Ece'yi acilde ilk gördüğü anda aşık olması ile başlayan roman okura ilk bakışta aşk romanı izlenimi vermektedir. Büyük bir tutkuyla bağlanan ve tutkularına da Ece tarafından karşılık gören Orhan daha ilk andan itibaren asla onu bırakmak istemez ve oyuncu olan Ece'nin tiyatro davetini büyük bir keyifle kabul eder. Tiyatroda ve çıkışında gidilen meyhanede Ece'nin yakın çevresini (Sacit, ..) tanıyan Orhan'ın gözü Ece'den başkasını görmemektedir. Meyhane çıkışında Ece'ye gider ve yakınlaşırlar. Acilde ilk gördüğü andan beri Orhan'ın ilk dikkatini çeken ve aklına takılan Ece'nin sol göğsüne yapılan akrep dövmesidir. Bu yaklaşma sırasında Ece hayatındaki önemli kesitleri anlatır. Bir bakıcının kızı olan ve babasını hiç tanımamış olan Ece'nin zor bir çocukluk ve ilk gençlik dönemi olmuştur. Hayatındaki önemli erkekler (Haldun ve babası) ve onların yaşattığı acılar hayatını şekillendirmiştir. Haldun ilk aşkı olup onun annesi tarafından veto yer ve akrep dövmesini yaptırır, öldü bildiği babasını yıllar sonra bulur ve annesi kılığında babası ile online yaklaşma yaşar. Kısacası zor bir hayatı olan Ece, Orhan'a bir anda bağlanır. Ece'nin anılarını dinlediğimiz zamana kadar zaman çizgisi normal akışında giderken Ece'nin kaybolması ile romanın hem zaman hem de gerçeklik algısı büyük bir değişim yaşar. Orhan'ın Ece'yi ararken yaşadığı rüya hali, delilik, sarhoşluk, gerçeklik ile karmakarışık hale gelir ve okur anlatılanların hangisinin gerçek hangisinin gerçek dışı olduğu ayrımına varmakta giderek zorlanır. Okur çoğu yerde Ece de mi kurguydu diye düşünmeye başlarken Orhan'ın deli olduğu kanısı daha ağır basmaktadır. Düşle gerçeğin birbirine girdiği romanda Orhan'ın psikolojik sorunlar yaşayan kuzeni Sarp ile yaşamaya başlaması ve onun ilaçlarını kullanmaya başlaması ile birlikte gerçek dünya ile bağlantısını tamamen kesmiştir. Eve kapanıp hamurdan, ilaç kutularından, kumaş parçalarından tüm yaşadıklarını bir sahne gibi yaşatmaya başlayan Orhan, tüm bunları Ece'yi bulmada bir çıkış yolu olarak düşünmektedir. Fakat bu durum onu daha da

hastalığa sürükler. Romanın sonunda aynaya bakan Orhan, yansımada Ece’yi görür ve onun içine sıkıştığını, Ece’nin gerçek olduğunu fark eder.

Murat Gülsoy’un 2016 yılında çıkardığı *Yalnızlar İçin Çok Özel Bir Hizmet* romanı Türk edebiyatında kurgusal bakımdan oldukça ayrı bir yerde durmaktadır. Romanda Mirat Alsan adında emekli bir matematik hocasının kendini yalnız hissetmesiyle birlikte yolda yürürken karşısına çıkan yalnızlığını giderecek unsurları değerlendirmesini işler. Janus adında bir şirketin “Yalnızlar İçin Çok Özel Bir Hizmet” broşürünü görüp meraklanan Mirat, şirkete vardığında yeni ölen kişilerin zihinlerinin kendi zihninin içerisine yerleştirileceğini öğrenir. Böylelikle tek zihinde iki kişi olacaktır. Bunu kabul eden Mirat ilk olarak Esra’yı zihnine alır. Onunla bir süre beraber yaşadıkdan sonra Esra’nın birlikte öldüğü sevgilisi Tuncay’ı da zihnine almaya karar verirler. Böylelikle tek bedende üç farklı zihin olur. Mirat istediği zaman onları susturur; istediğinde, düşündüğünde ise tekrardan canlandırır. Mirat açısından ucu açık bir biçimde bitirilen romanın sonunda ise yazar da romanın içine giriyor. Kendini arayan, sorgulayan bir yazar olarak karşımıza çıkan Gülsoy, ekler bölümü ile hem parçalı metnini daha da parçalamaya hem de delilik boyutuna varan bu durum zirve noktasına ulaşıyor.

Murat Gülsoy’un 2019 yılında çıkardığı ve son romanı olan *Ve Ateş Bizi Tüketiyor*’ da baskın bir grotesk kavramı ile karşılaşmaktayız. Kısaca romanı özetlemek gerekirse yaşlı komşusunun kaybolması üzerine onu aramaya başlayan bir genç adamın başından geçen olaylar anlatılır. Yaşlı komşuyu ararken cebindeki kimlik onun yardımcısıdır. Ve kimliği gösterdiği her kişinin yüz ifadesi değişir. Fakat romanın ilerleyen sayfalarında aranan yaşlı komşunun adamın kendisi olduğunu öğreniriz. Bu arayış boyunca karşılaştığı insanların hikayeleri anlatılır.

Yine postmodern romanlarıyla çalışmamızda yer alan Orhan Pamuk (1952)’a baktığımız zaman da yazarın hakkında yapılmış birçok çalışma²⁰ bulunmakla birlikte bu çalışmaların grotesk odaklı olmadığı dikkat çekmektedir.

²⁰ Ahmadov, R. (2018), *Orhan Pamuk’un Romanlarında Üçgen Arzu*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: Mimar Sinan Üniversitesi.

Demir, F. (2011), *Orhan Pamuk’un Romanları Üzerine Bir Araştırma*. Yayınlanmamış Doktora Tezi. Van: Yüzüncü Yıl Üniversitesi.

Postmodern romanın ilk örneklerinden sayılan ve Orhan Pamuk'un üçüncü romanı olan *Beyaz Kale* romanı 1985 yılında yayınlanmıştır. Yazarın tüm dünya edebiyatlarında üne kavuşmasını sağlayan bu romanı birçok dile çevrilip birçok farklı ülkeden de ödül almıştır. Orhan Pamuk'un kendi eserleri içerisinde de önemli bir yere sahip olan *Beyaz Kale* postmodernizmin yazarda yavaş yavaş görülmeye başlandığı bir eser olmuştur. 17. yüzyılda Floransalı bir gencin Osmanlı askerlerine esir düşmesi ve sonrasında gelişen olaylar üzerinden anlatılmaktadır. Esir düştükten sonra bu genç ülkesine dönebilmek için kendini hekim olarak tanıtır ve ülkesine göndermek yerine İstanbul'da hekimlik yaptırılmaya başlar. Bu genç aynı zamanda astronomi, fizik, resim, matematik gibi hem sanat hem de fenni alanlarla ilgili derin bilgilere de sahiptir. Hekimlik bilgisi olmamasına rağmen Paşa'nın bir hastalığını iyileştirmesi üzerinden, Paşa bu genci bir Hoca ile tanıştır. Genç, Hoca'yı ilk gördüğünde aralarındaki benzerlikten ürker ve kendi zanneder. O günden sonra Hoca ile çalışmaya başlayan bu genç esir, Paşa'nın oğlu için havai fişek yapımına girerler. Fakat bu dönemde köle için en büyük sıkıntısı onun gayrimüslim olmasıdır. Paşa'nın ısrarlarına rağmen Müslüman olmayan esiri idam edecekken Hoca yetişir ve esirin affı istenir. Affedilen köle, Hoca'ya armağan edilir. O günden sonra birlikte yaşamaya başlayan köle ve Hoca birbirlerinin bilgileriyle birbirlerini tamamlamaktadır. Haliyle günden güne de benzerlikleri artmaktadır. Bir gün ülkeye veba salgını gelir. Hoca'ya da bulaştığını düşünen köle korkarak Heybeliada'ya kaçar. Bir süre orada yaşadıkten sonra Hoca köleyi kaldığı yerden yanına getirtir. Hoca ile bir araya geldikten sonra veba üzerine çalışıp biteceği tarihi hesaplarlar. Gerçekten de o tarihte salgının bitmesi üzerine de ülkeyi bu salgından kurtaran iki âlim olarak anılırlar. Bu ün ile birlikte müneccim olduğu düşünülen Hoca'nın Padişah tarafından fikirlerine önem verilmesi üzerine Padişahın da gözüne girmeyi başarmıştır. Padişahın Hoca'yı silah projesi üzerine çalışmasını istemesi üzerine Hoca çok sıkı çalışmaya başlamıştır. Olaylar böyle gelişirken köle ise sarayda eğlence hayatını keşfetmiştir. Bu dört yıllık süre içerisinde keyfini süren köle tek emeli olan bu ülkeden kurtulup ailesinin, nişanlısının yanına gitme hayallerini, anılarını bile unutmuştur. Yapılan silahın Beyaz Kale'nin fethi sırasında kullanılmak istenmesi ve bu silahın fetihde başarısız olması üzerine padişah hocayı hapsedmek ister. O sırada köle ile yer değiştiren

Ecevit, Y. (1996), *Orhan Pamuk'u Okumak*, İstanbul: Gerçek Yayınevi.

Karadeniz, H. (2014), *Orhan Pamuk'un Romanlarında Üstkurmaca*. Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi. Kırşehir: Ahi Evran Üniversitesi. Gibi.

Hoca, kendisinin yerine İtalyan köleyi esir ettirir. Birbirlerinin kimlikleriyle hayatlarına devam ederler. Roman burada bitmekle birlikte daha sonradan İtalyan kölenin notları verilmektedir.

Yazarın beşinci kitabı olan ve 1994 yılında okurla buluşan *Yeni Hayat* kitabı ile Orhan Pamuk diğer kitaplarından farklı bir şekilde karşımıza çıkmaktadır. Olay örgüsüne baktığımızda ise üç genç üniversite öğrencisinin bir kitap ile hayatlarının değiştiğine ve bu değişim sürecine şahit olmaktadır:

Bir gencin rastlantısal olarak karşılaştığı bir kitap ile birlikte değişen hayatına şahit olduğumuz bu romanda aslında verilen izleri takip etmek esastır. Üniversite kantininde otururken daha sonradan âşık olacağı bir kız tarafından masasına bir kitap konması ve peşi sıra gelişen olaylara şahit oluruz. Osman önce kitabı bulup okumaya başlar ve o sırada kantindeki kız, Canan, ile yeniden karşılaşır ve Canan'ın onu öpmesi üzerine âşık olur. Bu sırada Canan, Osman'ı Mehmet adlı bir çocuk ile tanıştır. Mehmet de bahsedilen romanı okumasına rağmen, canan ve Osman kadar kitaba inanmaz ve öyle bir hayatın olmadığını savunur. Bir gün Mehmet'in aniden vurulması üzerine Osman Canan'a haber vermek için onu arar. Fakat Canan'ın bu olaydan hemen sonra ve bir anda kaybolması ile romanın seyri değişir ve kahramanımız Osman, Canan'ı aramaya koyulur. Yeni Hayat'a yeni bir ivme kazandıran bu arama çalışmasında Osman Türkiye'nin birçok şehrini gezmiş ve sonunda Canan'ı bir otobüs kazasında bulmuştur. Aynı kazada kitabı okumuş olan Ali ve Efsun adlı ölmüş karı kocanın kılığına girerek Dr. Narin ile buluşmaya giderler. Dr. Narin'in Mehmet'in babası olduğunun anlaşılması üzerine Mehmet'in asıl isminin Nahit olduğunu öğreniriz. Oğlunun öldürüldüğüne inanmış olan baba, Efsun ve Ali kılığına girmiş Canan ve Osman'ı evinde misafir eder. Osman bu evde kalırken araştırmaları sonucunda (babanın arşivini karıştırarak) kitap ile bir rastlantı sonu değil Mehmet ve Canan'ın planı sonucu karşılaştığını fark eder. Yazarının komşuları Demiryolcu Rıfkı olduğunu öğrenen kahraman tüm oyunu çözmek için Mehmet'i bulmaya karar verir. (Hastalanan Canan'ı bırakarak) uzun ir otobüs yolculuğu sonrası Mehmet'i bulan kahraman, Mehmet'in Osman ismini aldığını görür. Kahraman Mehmet'i burada öldürerek Canan'ın yanına dönmek istese de geri döndüğünde Canan'ı bulamaz. Yıllarca aramaları bile sonuç vermeyen kahraman evlenip bir kız babası olur. Bu sırada ise Canan'ın bir doktor ile evlendiğini öğrenir.

Günlerden birinde kitabın yazarı Demiryolcu Rıfki'nin evinde ikramlıklardan alırken, kitapta bahsedilen melek figürü ile karşılaşır ve bu figürü üreten kişiyi bulmaya çalışır. (Yeni Hayat karamelaları figürü). Yeni Hayat karamelaların üretici Süreyya Bey'den bu figürlerin anlamsız figürler olduğunu öğrenmesiyle kendi içerisinde bir aydınlanma yaşar ve artık bu “yeni hayat”ı aramaktan vazgeçer. Bu vazgeçiş ile her şeyi bırakıp özlediği ailesinin yanına dönmek için otobüse binen yazar, romanda gördüğü ölmeden önce görülen melek figürünü görür. Ve ailesine kavuşmadan otobüsün kaza yapması üzerine ölür.

Orhan Pamuk'un önemli romanlarından olan *Benim Adım Kırmızı* (1998) romanında postmodernitenin farklı birçok unsurunu bulabildiğimiz gibi aynı zamanda groteske de yer verildiğini görürüz. Roman Orhan Pamuk'un her romanında farklı meslek gruplarına farklı hayatlarına yer vermesi tezi ile nakkaşların hayatını polisiye bir kurguda anlatmaktadır. Roman genel hatlarıyla şöyle özetlenebilir; öldürülen tezhipçi Zarif Efendi ile başlar. Bunun üzerine Enişte Efendi kitabı bitirmesi için Kara'yı çağırır. Enişte'nin kızı Şeküre ile Kara arasında da ilişki vardır. Fakat Şeküre'nin gidip de dönmeyen kocasından boşanması gerekmektedir. Şeküre Kadı'dan “boş” kâğıdı alarak Kara ile Evlenir. Kara ise bu süreçte boş durmaz ve katilin peşine düşer. Romanın sonunda ise Zeytin'in katil olduğu ortaya çıkar ve Zeytin de öldürülür. Şeküre ise bu hikâyeyi Orhan'a anlatarak okura aktarılmasını ister.

Orhan Pamuk'un *Benim Adım Kırmızı* (1998) romanı grotesk gerçeklik, yaşama duyulan korku bağlamında yabancılaşma ve grotesk beden gibi birçok grotesk unsuru içerisinde barındırması bakımından bu çalışmada sıkça örneklendirdiğimiz bir romandır.

Son olarak çalışmamızda Tahsin Yücel (1933-2016)'deki grotesk algısına da yer vermeyi uygun bulduk. Roman olarak değerlendirilen tek eseri *Peygamberin Son Beş Günü* (1992) ile bizim de çalışmamızda yer alan Tahsin Yücel'in hakkında yapılmış bir hayli çalışma bulunmaktadır²¹. Fakat diğer yazarlarda olduğu gibi burada da belirtmek

²¹ Altar, H. (2018), *Doris Lessing'in Hayatta Kalma Güncesi ve Tahsin Yücel'in Gökdelen Adlı Romanlarında Modernite Eleştiri Olarak Distopya*. Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi. Eskişehir: Eskişehir Osmangazi Üniversitesi.

Erbay, E. (2010), *Tahsin Yücel'in Romanlarında Yabancılaşma ve İroni*. Yayınlanmış Doktora Tezi. Erzurum: Atatürk Üniversitesi. Gibi.

gerekir ki onun grotesk algıdaki yeri üzerine değinen olmamıştır. Bu bakımdan bu çalışma özgün bir çalışmadır.

Tabii ki bu çalışmada grotesk algıda yazılmış Türk edebiyatının en tipik örneklerine yer verilmeye çalışılmıştır. Bu bağlamda yirmi beş roman incelenmiş olup her birinin grotesk kavramı açısından vurgulayıcı yönü üzerinde durulmuştur.

1992 yılında okurla buluşan *Peygamberin Son Beş Günü* kitabı Tahsin Yücel'in postmodern unsurlar barındıran fakat kurguda modernist bir tavır sergilediği romanıdır. Kitap üstkurmaca tekniği kullanılarak başlamakta ve bu teknikle bitirilmektedir. Onu postmodern yapan en önemli unsur budur. Romana geçecek olursak, çok yakın iki arkadaş olan Fehmi Gülmez ile Rahmi Sönmez'in arkadaşlıkları çerçevesinde Rahmi Sönmez'in ozanlığı, komünizmi seçmesi ve Fehmi Gülmez'in de kapitalizmin yolunda ilerlemesi ile yaşananlar anlatılmaktadır. Çocukluklarında ve lise yıllarında aileleriyle ve yaşam şekilleriyle birbirlerinin aynı olan Fakat bu Rahmi Sönmez'in, yani Peygamber'in hayatı çevresinde anlatılmaktadır. Rahmi ve Fehmi ilk gençlik yıllarında, üniversitede çok yakın iki arkadaştır. Hatta o kadar yakınlardır ki ikisi de aynı kızıdan, Feride'den hoşlanır. Daha sonrasında Feride Rahmi'yi seçer. Fakat bu arkadaşlıklarını bozamaz. Üç yakın arkadaş olarak ilişkilerini sürdürürler. Feride'nin derin Marx bilgisi ile her akşam ondan ders alırlar. Rahmi Sönmez sürekli şiir yazmakta ve arkadaş ortamında yazdığı şiirleri okumaktadır. Yine bir akşam bu şiirlerin okunduğu sırada arkadaşının birisi kendisine Peygamber lakabını takar ve öyle devam eder. Evlendikten sonra da bu hayatlarını değiştirmeyen arkadaşların hayatı Feride'nin hamileliği ile değişmeye başlamıştır. Çünkü Feride aynı zamanda hastadır. Bebeği doğur doğurmaz ölen Feride'nin doğan kızına da Feride adını koyarlar. Bu sırada Peygamber bebek Feride'ye bakabilmesi için ilk gençlik aşkı olan Zarife'yi eve getirmiştir. Yakın dostu Fehmi'nin ziyaretleri sırasında Fehmi'nin kapitalizmi seçmesi üzerine ona sataşan Rahmi yüzünden tartışma yaşanır ve Fehri ile Rahmi küser. Fakat bebek Feride annesi ve babasının tam zıttı bir çocuk olarak büyür ve gelişir. Gerçek bir kapitaldir. Babasıyla hiç anlaşamaz ve evi terk eder. Onun terk etmesinden sonra Zarife ile de kavga eden Peygamber yapayalnız kalır. Bir zaman sonra Feride elinde bir bebekle gelir ve bebeği ona bırakıp Amerika'ya gitmek istediğini söyler. Kabul eden Peygamber torununa Nazım ismini koyar. Onu nüfusuna alabilmek için Zarife ile tekrar barışır ve evlenir.

Fakat torun Nazım da Peygamber'in düşünce ve fikir yapısına çok ters yetişmektedir. Bir zaman sonra Zarife ölür. Bu sırada dönemin komünist şairleri sıkıyönetim dolayısıyla bir bir hapse girmektedir. Gerçek ozan olabilmenin hapis yatmaktan geçtiğini düşünen Peygamber her gün hapse girmenin hayalini kurar, şiirler yazar. Yaşananlardan dolayı zaten uzun süredir eve kapanmış olan Peygamber hapse de girmediği için eki çevresi tarafından kabul edilmeyeceğini düşünür. Şiirler yazmaya devam eder. Bu sırada Zarife'den kalan malların yönetimi Nazım'dadır. Ve o da kafasına göre işletmektedir. Eve her gün farklı kızlarla gelir, dejenere bir hayat yaşar. Bir gün polisler tarafından ev basılır. Peygamber çok sevinir ve suç aleti sayılabilecek kitapların yerlerini tek tek gösterir. Fakat polisler onun için değil torunu Nazım için gelmişlerdir. Onu alıp götürürler. Peygamber torununun suçunu araştırdığında onun bir anarşist olduğunu öğrenir. Ve Nazım'ın yaşadığı hayattan yola çıkarak ilk başta bir yanlışlık olduğunu kendisiyle karıştırdığını düşünür. Bu sayede gözü hep yakın dostunun üstünde olan Fehmi de eve gelir ve barışırlar. Aslında Peygamberin hapse girmesine zamanında Fehmi'nin engel olduğunu öğrenir. Peygamber Nazım'ı dışarı çıkarmanın peşinde yavaş yavaş akli dengesini yitirir. Ve yine onu bulmak için çıktığı yolda Nazım'ı gördüğünü zannederek peşinden gider ve ölür.

Vüsat O. Bener'in 1991 yılında yayınladığı *Bay Muannit Sahtegi'nin Notları* romanı ise günlük tarzında yazılmış bir romandır. Romanda Bay Muannit'in o dönemdeki gündelik hayatı konu edilmektedir. Bu hayatta hem her bireyde olduğu gibi hem de bireyleri toplumdan ayrı düşünemeyeceğimiz için toplumun çeşitli bunalım ve sorunlarına da rastlamaktayız.

Sonuç olarak yukarıda bahsedilen on dört (14) yazara bakıldığı zaman hepsinin ortak özelliğinin Wolfgang Kayser'in grotesk algısını romanlarında işledikleri ve bu groteski postmodern bakış açısıyla yazdıkları görülmektedir. Türk edebiyatında grotesk kavramı ile yazılmış çok tipik bir örnek bulunmamakla birlikte bu çalışmada incelenen romanlar grotesk algıya birçok açıdan uyum sağlamaktadır.

Kayserci algı ile incelendiğinde yukarıda sayılan yirmi beş (25) roman çeşitli özellikler ile grotesk algıda yerini almaktadır. Bu yazarları birleştiren özellikler; hemen hepsinin postmodern yazarlar olmasının yanı sıra grotesk tanımlamasında işledikleri

yabancılaşma, grotesk beden algısı, parçalanma, karşıtlık ve çokseslilik/çoğulcu anlatım kavramlarıdır.

1980 sonrası dünyada ve ülkemizde meydana gelen değişimler edebiyatta kendini bulmuştur. Geleneksel değerlerin ve toplum anlayışının değiştiği bu dönemler edebiyattaki geleneksel yapıyı da sarsmış, kendine yeni bir yapı inşa etmiştir. Özellikle edebiyatta postmodernizm bu dönemlerde (1980) görülmeye başlanmıştır. Böylelikle edebiyatta da geleneğin dışına çıkılmaya, hatta geleneği yıkmaya ve bu doğrultuda yeni bir yapı inşa edilmeye başlanmıştır. Grotesk kavramı da bu oluşturulan yeni yapıda kendine yer bulmuş ve modern insanın arayışını yorumlamıştır. 1980 sonrası Türk edebiyatındaki yazarlara baktığımızda karşımıza bireyi ele alma tavırlarında farklı bir yol aradıkları dikkat çekmektedir. Bireyi alışılan dünyanın dışında tutma, mutlak gerçeklikten uzak bir gerçeklik kavramı yaratma ve bu gerçekliğin içinde iç içe geçmiş mekan ve zaman unsurları yaratma Türk edebiyatında 1980 sonrası grotesk kavramında karşımıza çıkan durumlardır.

2. BÖLÜM

TÜRK EDEBİYATINDA YABANCILAŞMA

Bu çalışmada öncelikli olarak Wolfgang Kayser tarzı grotesk örneklerini çıkartırken ilk olarak yabancılaşma kavramı ile karşılaştık. Türk edebiyatında yabancılaşma kavramı şimdiye kadar çok fazla çalışılmış olmakla birlikte²² şimdiye kadar grotesk algı bağlamında ve özellikle postmodern Türk romanında herhangi bir örnekleme olmamıştır.

Daha önce de bahsettiğimiz gibi grotesk şimdiye kadarki akademik çalışmalarda mizahi açıdan ele alınmıştır. Bu çalışmada Wolfgang Kayser'in vurguladığı ve Mihail Bakhtin'in de romantik grotesk olarak tanımladığı groteskin yabancılaştırıcı özelliği üzerinde durulmaktadır. Zaten grotesk kavramının temel görünümünün (yabancılaşma, parçalanma, grotesk beden algısı, karşıtlık ve çokseslilik yahut çoğulcu anlatım) hepsi birbiriyle sıkı bir ilişki içerisinde. Bir unsur diğer bir unsurun oluşmasına sebebiyet vermekte yahut da etkilenmektedir. Bu sebeple kavramları birbirinden bağımsız düşünmek ve ele almak mümkün değildir.

Çalışmanın ikinci bölümünde groteskin Kayserci yaklaşım doğrultusunda yabancılaştırıcı özelliği üzerinde durulacaktır. Türk edebiyatındaki grotesk yabancılaşma örneklerine yer verilecek olmakla birlikte buradaki yabancılaşmanın hangi doğrultuda gerçekleştiği tartışılacaktır.

²² Baş, S. (2003). *Türk Hikayeciliğinde Yabancılaşma (1950-1980)*. Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi. Van: Yüzüncü Yıl Üniversitesi.

Cengiz, S. (2009). *Almanya'daki Türk Yazarların Romanlarında Kimlik ve Yabancılaşma*. Yayınlanmış Doktora Tezi. Ankara: Hacettepe Üniversitesi.

Demirli, H. (2019). *Ayfer Tunç'un Romanlarında Yabancılaşma*. Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: Yıldız Teknik Üniversitesi.

Doğan, M.M. (2019). *Çağdaş Türk Şiirinde Yabancılaşma (1950'den Günümüze)*. Yayınlanmış Doktora Tezi. Erzurum: Atatürk Üniversitesi.

Kılıç, Ö. (2018). *Ferit Edgü'nün Romanlarında Yabancılaşma*. Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi. Edirne: Trakya Üniversitesi.

Şahin, S. (2011). *Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Romanlarında Yabancılaşma*. Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi. Ordu: Ordu Üniversitesi.

Yitik, H. (2019). *Latife Tekin'in Romanlarında Yabancılaşma*. Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi. Uşak: Uşak Üniversitesi.

Gibi.

2.1. YABANCILAŞMA

Yabancılaşma şüphesiz ki groteskin kendini var ettiği en önemli yansımadır. Aslında groteskin görünümü değil amacıdır, sonucudur yabancılaştırma. Bu bakımdan da şimdiye kadar sayılan bütün görünümlerinin amacı aslında yabancılaştırmayı sağlamak içindir. Var olan düzeni, yapıyı bozup ihlal eden, dili parçalayan, yeni ve çoksesli bir dil yapısı oluşturan, birbirine karşıt iki kutuptan faydalanan ve tüm bunları yaparken zaman zaman aşırı, zaman zaman oyunsu, uyumsuz ya da korkutucu olabilen groteskin tek amacı bireyi sanat eseri karşısında yahut da sanat eserindeki bireyi kendi içerisinde yabancılaştırmaktır.

Wolfgang Kayser bu yabancılaşmayı, dünyaya inancın yitirilmesine bağlar; bu bakımdan ise yaratılan korku, ölümden değil yaşamdan korkudur. Çünkü artık bu dünyada yaşanılmak istenmiyordur ve yaşanan dünya artık bunaltıcı, sıkıcıdır. Bu yüzden birey yabancılaşır:

“Das Grauen überfällt uns so stark, weil es eben unsere Welt ist, deren Verlässlichkeit sich als Schein erwist. Zugleich spüren wir, dass wir in dieser verwandelten Welt nicht zu Leben vermöchten. Es geht beim Grotesken nicht um Todesfurcht, sondern um Lebensangst. Zur Struktur des Grotesken gehört, dass die Kategorien unserer Weltorientierung versagen...”²³ (Kayser, 1960: 137).²⁴

Yukarıdaki alıntıda Kayser “grotesk ölüm korkusuyla ilgili değil fakat yaşam korkusuyla” ifadesini kullanarak groteskin yaşam üzerinden bireyi yabancılaştırması üzerinde durmaktadır. Ölüm korkusu alışageldik sıradan bir korku iken, yaşam korkusu farkındalık bilinci olan bireylerde görülmektedir. Groteskin yabancılaştırması üzerinde

²³ Alıntının Google Translate çevirisine bakacak olursak; “Korkudan dehşete düşüyoruz çünkü güvenilirliği bir yanılsama haline gelen bizim dünyamız. Aynı zamanda, bu dönüştürülmüş dünyada yaşayamayacağımızı düşünüyoruz. Grotesk ölüm korkusuyla değil, yaşam korkusuyla ilgilidir. Grotesk yapısının bir parçası, dünya yönelimli kategorilerimizin başarısız olmasıdır...”

²⁴ Bu alıntı “Başokur, Ece (2008). Dürrenmatt’ın Tiyatro Oyunlarında Grotesk Özellikler. Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: İstanbul Üniversitesi.” Eserinden alınmıştır. Tezinde Başokur alıntıyı şu şekilde çevirip yorumlamaktadır:

“Kayser’in vurguladığı yaşama korkusu, yaşanan dünyaya olan inancın yitirilmesinden dolayı ortaya çıkar. Alışık olunan, sağlam olduğuna inanılıp üzerinde durulan temeller, groteskin yabancılaştırma etkisi ile birlikte sarsıntıya uğramaktadır. Birçok şekilde sağlanabilen bu sarsıntı, bilincimizde kurulu olan dünyayı hedef almaktadır.” (Başokur, 2008: 43).

özellikle vurgu yapan Wolfgang Kayser'e göre grotesk bilinmeyenden korkmaktır ve bu belirsizlik bir anda olur.

“Grotesk oluşturduğu yabancılık etkisi ile kişinin gerçek dünyası ile arasında tehditkâr bir biçimde girmektedir. Kişinin uzun süre boyunca inandıkları, kendisini temellendirdiği gerçeklere karşı kişi yabancılaşır. Var olan temellerin yıkılması sonucunda, büyük bir hayal kırıklığı gerçekleşir, kişinin üzerinde durduğu temeller groteskin yabancılaştırma özelliği ile ayağından çekilip alınır ve yerine hiçbir şey konulmadan bırakır.” (Başokur, 2008: 45).

Yukarıdaki alıntı grotesk yabancılaşmanın gerçekle arasına koyduğu mesafe bakımından oldukça önemlidir. Gerçekliğin yıkılması ile birey büyük bir yabancılaşma içerisine girer. Burada önemli olan gerçekliğin önemini yitirmesi ve yıkılması durumudur. Onu groteske yönlendiren en önemli sebep de budur. Zira birey bu sebeple sığındığı liman olarak grotesk algıyı bulmaktadır.

Burada önemle üzerinde durulan nokta bireyin “bir anda” ve özellikle “kaotik” bir durum ile kendine ve geçmişteki tüm benliğine yabancılaşmasıdır. Bu durumda grotesk yabancılaşmada bireyin bir değişim, dönüşüm yaşaması kaçınılmazdır.

Yukarıdaki alıntıda da ifade edildiği gibi groteskteki yabancılık, yabancılaştırma bir anda olur ve önceden kanıksadığı hayatı yıkma eğilimindedir.

“Yarattığı gerçeğin sanat düzleminde oynanan bir oyun olduğunu, kurmaca olduğunu vurgulamak isteyen çağımız romancısı, okurun dikkatini metnin biçim/kurgu özelliklerine yönlendirmek, onu etkinleştirmek ister; okurunun metinde anlatılanları gerçek olarak algılamaması ve kendini anlatılanların bir parçası olarak duyumsamaması için onu metne yabancılaştırır; bakışını duygusallıktan arındırır; okuru etkin kılar” (Ecevit, 2008: 130).

Elbette ki burada açıklık getirilmesi gereken önemli noktalardan birisi de grotesk yabancılaşmanın diğer yabancılaşmalardan ayrılan yönüdür. Yabancılaşma denildiği zaman ilk olarak akla Marx ile şekillenen yabancılaşma gelmektedir. Onun yabancılaşmasını kısaca tanımlamak gerekirse:

“Yabancılaşma, kaynağını dinden alan çok eski bir kavramdır; aşağı yukarı, örgütlenmiş din kadar eski bir tarihi vardır. Batı’da ve Doğu’da hemen hemen

bütün klasik felsefi akımlar tarafından devralınmıştır. Bu kavram insanın acıklı, trajik kaderi diyebileceğimiz bir fikrin çevresinde dolanır. Büyük Alman filozofu Hegel bu düşünceyi kendinden öncekilerden almış, ama gerçekten büyük bir gelişme yaparak ona yeni bir çizgi ve temel vermiştir.” (Mandel-Novack, 1975: 23).

Marx'tan önce Hegel insan gücünün sömürüldüğünü ve insanın yabancılaştırıldığını ifade etmektedir. Hegel bu yabancılaşma için temel iki sebep gösterir:

“Biri, ihtiyaç ve emeğin diyalektiği adını verdiği şeydir. İnsanın ihtiyaçları her zaman mevcut ekonomik kaynaklardan bir adım ilerdedir, diyordu; bu yüzden insanlar tatmin edilmemiş ihtiyaçlarını karşılamak için, her zaman çok sıkı çalışmaya mahkûmdurlar. Ama maddî kaynakların örgütlenmesini, bütün beşerî ihtiyaçların tatmin edilmesi gerekliliği ile özdeşleştirmeye çalışmak imkansız bir iştir. Hegel'in yabancılaşmış emek adını verdiği olgunun bir yönü buydu.” (Mandel-Novack, 1975:23).

Kısacası daha sonrasında Marx'ın şekillendirdiği ve kuramsallaştırdığı yabancılaşma bir emek karşılığında beklenenin alınmaması durumunda karşımıza çıkmaktadır. Grotesk yabancılaşmadan ayrılan en temel özelliği de budur. Grotesk yabancılaşmada bireyin yabancılaşması için herhangi bir dış etkene ve emeğin sömürülmesine ihtiyaç yoktur. Onda birey ansızın ve kendi merkezli yabancılaşır.

Sonuç olarak bakıldığı zaman groteskin bütün görünümünün birbirlerini tamamlamak için olduğunu söyleyebiliriz. Birbirlerini bütünleyerek bir metin karnavalı oluşturan grotesk imgede tek farklı unsur yabancılaştırma değildir. Bu noktada da yabancılaştırmanın özelliklerinde de değindiğimiz gibi onu groteskin özelliği/görünümü olarak değil de varmak istediği yer, amaç olarak ele almamız daha doğru olacaktır. Çünkü grotesk yabancılaşma groteskin en vurgulandığı ve en fazla kendini gösterdiği noktadır. Katmanlı bir yapıya sahip olan groteskin tüm görünümü birbiri için olsa bile bir noktada sanki hepsi yabancılaşmayı sağlamak içindir diyebiliriz.

Yabancılaşma ile ilgili Dünya edebiyatında olduğu gibi Türk edebiyatında da birçok akademik çalışma mevcuttur²⁵. Fakat grotesk yabancılaşma sadece önceki bölümlerde

²⁵ Akyıldız, H. (1998). Bireysel ve Toplumsal Boyutlarıyla Yabancılaşma. *Süleyman Demirel Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi Dergisi*, S. 3, s. 163-176.

Küçükali, R. (2002). Küreselleşme Sürecinde Yabancılaşma Boyutları. *Sosyal Bilimler Dergisi*, S. 28-29, s. 327-339.

bahsi geçen çalışmalar içerisinde bir bölüm olarak geçmektedir. Groteskin bir yansıması, yardımcısı, unsuru olduğu için biz de çalışmamızda burada değerlendirmeyi uygun bulduk.

Groteskin tanımlamasında da belirtildiği gibi aslında grotesk yabancılaşma her bireyde farklı algılanabilmektedir. Fakat bu çalışmada en belirgin ve tipik örnekler romanlardan örneklerle bu yabancılaşma çeşitleri tartışılacaktır.

Türk edebiyatında yabancılaşma genel olarak çok geniş bir dönemi kapsamakla birlikte bu çalışmada 1970 sonrasında yazılan postmodern romanlarda görülen en tipik örneklerine yer verilmiştir. Postmodern romanlarda grotesk yabancılaşmanın en tipik örnekleri Vüs'at O. Bener (1922-2005), Erhan Bener (1929-2007), Adalet Ağaoğlu (1929), Bilge Karasu (1930-1995), Tahsin Yücel (1933-2016), Alev Alatl (1944), Orhan Pamuk (1952), Hasan Ali Toptaş (1958), Ali Teoman (1962-2011), Çağnam Erkmen (1963), Ayfer Tunç (1964), Murat Gülsoy (1967), Mine Söğüt (1968), Cem Akaş (1968) romanlarında görülmektedir. Yani örneklendirmek için aldığımız tüm yazarların (14 yazar) romanlarında (25) görülmektedir.

Grotesk algıdaki yabancılaşma kavramı gerçek korku, ölüm korkusu, var olma çabası, kişinin kendine yabancılaşması, bedene yabancılaşması, zihne yabancılaşması, topluma yabancılaşması, değerlere yabancılaşması, unutkanlık çerçevesinde değerlendirilmektedir.

Yaşama duyulan korku, grotesk kavramı ile işlenen ve yabancılaştıran bir korku tipidir. Türk edebiyatında da *Gece* (1985) ve *Kayıp Hayaller Kitabı* (1996) ile örneklendirilmiştir.

İnanç yitiminin en tipik örneği Alev Alatl'nın *Schrödinger'in Kedisi/ Kâbus* (1999) romanı ile verilmektedir.

Mandel, E.- Novack, G. (1975). *Marksist Yabancılaşma Kuramı*. çev. Olcay Göçmen. İstanbul: Yücel Yayınları.

Ünaldı, H. (2011). *Türk Romanı ve Yabancılaşma: Bir Edebiyat Sosyolojisi Denemesi*. Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi. Konya: Selçuk Üniversitesi. Gibi.

Daha detaylı bilgi için kaynakçaya bakılabilir.

Yabancılaşan dünya algısı *Böcek* (1982), *Benim Adım Kırmızı* (1998), *Schrödinger'in Kedisi Kâbus* (1999)/*Rüya* (2001), *Bir Deliler Evinin Yalan Yanlış Anlatılan Kısa Tarihi* (2009), *Yalnızlar İçin Çok Özel Bir Hizmet* (2016), *Y* (2018) ve *Ve Ateş Bizi Tüketiyor* (2019) romanı olmak üzere sekiz (8) roman üzerinden örneklendirilmiştir.

Unutkanlık grotesk algı çerçevesinde Türk edebiyatında *Madam Arthur Bey ve Hayatındaki Her Şey* (2010) ve *Ve Ateş Bizi Tüketiyor* (2019) romanları üzerinden örneklendirilmektedir.

Son olarak grotesk yabancılaştırma unsuru olan belirsizlik ise *Üç Beş Kişi* (1984), *Gece* (1985), *Hayır...* (1987), *Yeni Hayat* (1994), *Gölgesizler* (1994), *Kayıp Hayaller Kitabı* (1996), *Bin Hüzünlü Haz* (1999), *Uykuda Çocuk Ölümleri* (2002), *Karadelik Güncesi* (2007) ve son olarak *Ve Ateş Bizi Tüketiyor* (2019) romanları ile Türk edebiyatının tipik örneklerini oluşturmaktadır.

Grotesk yabancılaşma yukarıda bahsi geçen yazarlar tarafından işlenirken saydığımız metaforlar yardımı ile romanlar içerisinde yer almaktadır. Bu metaforları aşağıda açarak romanlardan örneklerle destekleyeceğiz.

2.1.1. Yaşama Duyulan Korku

Grotesk yabancılaşma denildiği zaman akla ilk gelen korku unsurudur. Bireyin yaşama karşı hissettiği korkudan kaynaklı içinde bulunduğu bedene, kendine, dünyaya ve topluma yabancılaşması söz konusudur. Tamamen grotesk bir yabancılaşma olan yaşama duyulan korku bireyin farkında olmadan ve bir anda gerçekleşen bir korku türüdür.

Bireyi yabancılaştırmada en başta gelen metaforlardan biri korku metaforudur. Korkan birey dünyaya ve kendine yabancılaşır. Wolfgang Kayser'in grotesk yabancılaşmasının temelini oluşturan korku etkenli yabancılaşma Türk edebiyatında tam olarak Gece romanında kendini göstermiştir.

Türk edebiyatında tipik olarak örneklendirebileceğimiz *Gece* (1985) ve *Kayıp Hayaller Kitabı* (1996) romanları karşımıza çıkmaktadır.

Bilge Karasu'nun *Gece* (1985) romanı grotesk yabancılaşma bakımından Türk edebiyatındaki en güzel ve en tipik örneklerin başında yer alır. Karasu romanda gece üzerinden bireyin yalnızlığını verirken bu yalnızlığı ân'a hapsetmiş ve dolayısıyla da sonunu açık bırakmıştır. Zaten bu romanın diğer romanlardaki gibi bir olay örgüsünden bahsetmek mümkün değil iken herhangi bir kesin sondan bahsetmek de imkânsızlaşmaktadır.

Romandaki yabancılaşmanın belirli sebepleri vardır. Bu sebeplerin başında aslında romanın derin okumalarında görülen siyasi eleştiridir:

“Eserin merkez noktası Karasu'nun içinde bulunduğu toplumsal durumla ilgili saptamalar ve sorgulamalar bütünüdür. Eserin merkezinde böyle bir durumun olması metnin 12 Eylül darbesinden hemen önce kaleme alınmış olmasıyla da ilişkilendirilebilmektedir. Karasu, ilk olarak aslında metinde, içinde bulunduğu toplumda yaşananlara dair kendi anlam arayışını okuyucuya yansıtmaktadır.” (Dağıstan Çetindaş, 2018: 119).

Yukarıdaki alıntıda da belirtildiği gibi aslında bu toplumsal eleştiriden kaynaklanan bireysel yalnızlık/yabancılaşma söz konusudur. Fakat bu metin yabancılaşma normal aydın yabancılaşmasından daha farklı bir üslup ve biçem ile işlenerek grotesk yabancılaşmayı işlemektedir. Bilge Karasu'nun gerek romanda kullandığı dil ve gerekse yabancılaşmayı verirken kullandığı yardımcı teknikler ile aslında karanlık bir dünya yansıtılmaktadır. Ki romanın ana temi de olan gece de bunu vermektedir.

Romanda en temel yabancılaşma yaratılan kaotik, korkutucu ortamdan kaynaklanmaktadır. Yazar bu kaotizmi yaratmak için gecenin işçilerini kullanır:

“Gecenin işçileri, daha ikindi üzeri ortalıkta görünmekle yaratacaklarını bildikleri – oysa başlangıçta, ancak, umdukları- ürküntüyü sürdürmek, uzatmak, bu sürdürülen, uzatılan ürküntüyü daha da yeğînleştirmek üzere dalgalandırmak, yani gönüllerinin dilediğince azaltıp artırmak için çeşitli yollar denerler...” (Karasu, 2017: 25).

Yukarıdaki alıntı akşamın gelişini haber vermektedir. Bu alıntıdan da anlaşılacağı üzere gece ismi ürkütücü, tekinsiz bir ortamı çağrıştırmaktadır. Tekinsizliğe yol açan gecenin varlığını göstermesi bireylerin korkmasına sebep olmaktadır. Burada gecenin işçileri geceyi hazırlamak üzere yola çıkarken ilerleyen bölümlerde gecenin şehre inmesine şahit oluruz:

“Gece, insanların içinde uyuklayan korkuları uyandırdı; onları uyanık tuttu. Onları, yani hem insanları, hem korkularını. Bunu açıkça söylemek gerek.

İnsanın yalnız aydınlık, gün yarattığı olduğu da masal. Korkularını bastırıp –ister uykuya dalarak, ister göz kırpmayarak- sabahı beklemenin, sabaha gene de ulaşacağını, kavuşacağını ummanın hazzını, öteden beri, duya duya yaşadığını kim çıkıp yadsıyabilir?

Ancak, gece, ine dönüştür; ılık sulara yüzüş, yalanlardan pek çoğunun gerisine, öncesine dönüştür. Kendisi de bir yalana dayansa bile.” (Karasu, 2017: 192).

Gece ile birlikte korku dünyası, tekinsiz dünya da şehre gelmiştir. Romanın korku bağlamında en grotesk özelliği de burada görülmektedir. Bu alıntıda gece groteskin kendisidir. “Gece”, “şehre inmek”, “korkuları uyandırmak” gibi ifadelerin art arda kullanılması okuyucuda gerginlik yaratmaktadır. Bu da romanın grotesk bağlamda en etkili özelliklerinden biridir.

Romanda gecenin işçilerinin yaptığı zulüm imgeler üzerinden detaylıca anlatılmaktadır. Gece karanlığı getirmektedir. Gece ve işçilerinin halkı korkutması üzerinden verilen yabancılaşma *Gece* (1985) romanında çok başarılı bir şekilde işlenmiştir. Romanda verilen korku unsurunu örneklemek gerekirse:

“Duruma bakıp kendilerini daha az ürküten ne varsa, ona inanmak istiyor insanlar. Belki “Yaratmanın yalnızlığı” adını verdiğim de, inanmak istediğim bir şey. İstedğim için inandığım bir şey.

(...)

Sabahları güneş yeniden doğar gibi olsa da, ortalık yeniden aydınlanır gibi olsa da, gecenin karanlığı bütün bütün dağılmayacak hiç.” (Karasu, 2017: 30-31).

Şehre inen ve dağılacağına dair hiç umut vermeyen gece tamamen bireyi dış dünyaya karşı korkutarak ve umutsuzluğa düşürerek yabancılaştırmaktadır. Bunun sonucunda da birey içerisinde bulunduğu topluma ve değerlere yabancılaşmaktadır.

Burada vurgulanan aslında korkudur. Korkunun yarattığı kasvetli havanın bireyi yabancılaşması söz konusudur. İşte tam da grotesk yabancılaşmanın örneği diyebileceğimiz *Gece*'de (1985) bu korkulu ortam çok başarılı ve derinden hissettirilmektedir. Yaşanan bu korkuların sonucu da romanda:

“Bakıyorum da, gecenin işçileri bayağı bayağı başarılı oldu. Önce, bizleri, hepimizi saracak bir geceye boğma gibi bir işe yönelmeleri herkese çılgınlık, çocukluk gibi göründü. Her düşünce, içine sokulduğu kalıbın, terimlerin boyutlarını taşır. Başkalarına aşırı, ölçüsüz gelen böyle bir isteği, bir dileği onlar kendi deyimlerini kullanarak dile getirirken, kendi çaplarına uygun bir hale soktular. İstedikleri, herkesi bastırmaktı. Bunun en gündelik yollardan da gerçekleştirilebileceğini anlamalı, belki başlıca başarıları.” (Karasu, 2017: 194-195).

Yukarıdaki satırlar büyük bir ihtimalle yaşanan darbenin sonucu olmalıdır. Yazar bunu gece imgelemi üzerinden kapkaranlık bir şekilde okura göstermektedir.

Sonuç olarak *Gece* (1985) romanı groteskin edebi anlamda yabancılaşma söz konusu olduğunda Türk edebiyatında vücut bulmuş hâli diyebiliriz. Yabancılaşmayı her bir satırında hissettiğimiz romanı Bilge Karasu; korku, iğrençlik ve arayışı estetik bir biçimde ve en önemlisi labirentli bir yapıda sunmaktadır.

Hasan Ali Toptaş'ın *Kayıp Hayaller Kitabı*'nın (1996) bütünü düşünüldüğünde bir gerçeklikten kaçıp hayallere sığınma, yaşamın kaotizmden kurtulmak isteme arzusu dikkat çekmektedir. Mutsuz gerçekler ile hayal dünyasının çatışması romanın merkezinde yer almaktadır.

“Sonra torunumun körpecik bedenine yük olmaktan çekindiğimden midir nedir, bir bulut olduğumu düşünüyorum gene ben, illa ki ölmüşsem ve hemen her şeyiyle gerçeğine benzeyen yalan bir dünyada yaşıyorsam bulutumdur herhâlde diyorum, ya da dem çekişlerinin içinde eriyip gitmiş uzak bir kumruyumdur.” (Toptaş, 2017: 53).

Örnekte de görüldüğü gibi roman boyunca gerçek ile hayal arasında git gel yaşanır. Yazar bazen bu örnekte olduğu gibi bunu çok belirgin yaparken bazen de kurgu içerisinde okurun fark etmesini ister. Verilen örnek doğrultusunda değerlendirildiği zaman *Kayıp Hayaller Kitabı* (1996) romanının yaşama duyulan korku bağlamında örnekleri bu kadarla sınırlıdır.

Yukarıda verilen örnekler doğrultusunda toparlamak gerekirse yaşama duyulan korku grotesk yabancılaşmaya sebep olan etmenlerden birisidir. Bireyin kendi içine kapanması, gerçeklerden kaçması, yeni bir dünya yahut gerçeklik algısı yaratması bu yaşama duyulan korkudan kaynaklanmaktadır. Özellikle burada var olan gerçeklikten kaçış ve yeni bir gerçeklik yaratma durumu çok önemlidir. Zira ilerleyen bölümlerde de işleyeceğimiz “Grotesk Gerçeklik” algısı, burada bireyi korkutarak ve bunun sonucunda içerisinde bulunduğu dünyaya yabancılaştırarak verilmiştir.

2.1.2. Bireye Karşı Yabancılaşan Dünya Algısı

Bireyin yabancılaşmasında birçok farklı etken söz konusudur. Bir etken sonucu dünyaya yabancılaşan birey aslında birçok açıdan grotesk bir yabancılaşma içerisindedir.

Yabancılaşma durumu zihne alan kadar zihne giren kişilerin de içerisinde bulunduğu bir durumdur. Ölüm korkusu, var olma çabası ile bir başka bedende, hapis bir şekilde varlıklarını sürdürmeye çalışan bireylerin yaşadıkları dram gözler önüne serilmektedir.

Bireye karşı yabancılaşan dünya algısında grotesk bağlamında Türk edebiyatında örneklendirebileceğimiz *Böcek* (1982), *Benim Adım Kırmızı* (1998), *Schrödinger'in Kedisi-Kâbus* (1999)/ *Rüya* (2001), *Bir Deliler Evinin Yalan Yanlış Anlatılan Kısa Tarihi* (2009), *Yalnızlar İçin Çok Özel Bir Hizmet* (2016), *Y* (2018) ve *Ve Ateş Bizi Tüketiyor* (2019) romanları çıkmaktadır.

Erhan Bener'in *Böcek* (1982) romanı postmodernist olmamasına rağmen postmodernist unsurlar barındırması bakımından edebiyatımızda bir geçiş romanı mahiyetindedir. Romanda emekli Komiser Recai'nin dış dünyadaki insanlara, tamamen dünyaya yabancılaşması ve hepsini birer böcek gibi görmesi durumu söz konusudur. Bireyin

yabancılaşmasında en önemli etken olan dış dünyaya karşı yabancılaşma algısı bu romanda baskın bir şekilde vurgulanmıştır.

Böcek (1982) romanında bireyin yabancılaşmasında ilk dikkati çeken kendini dış dünyadan soyutlamış olmasıdır:

“Böcek, duyargalarını oynatarak bakıyor yüzüne. Gülüyor. Alay ediyor. Korkmuyor ondan. Onun bir şey yapamayacağını biliyor. Salına salına geziniyor orta yerde. Topal.” (Bener, 1995: 195).

Bu soyutlamanın dışında kahraman Komiser Recai dış dünyadaki insanlardan nefret eder, onlardan midesi bulanır. Bu durumda da yine kendi içine kapanan kahraman insanlarla iletişimi sonrası böcek metaforu ile mide bulantısını anlatıyor:

“Şu adam, şu koca kıçlı kız, şu dazlak kafalı, kalınkatmerli gözlük camları arkasında iyice küçülmüş gözleriyle, ufacık bir taburenin üstüne tünemiş belediye tahsildarı kılıklı adam, şu saçlarını alaca bulaca boyatmış, bol allıklı, morumsu dudak boyalı, suratı çizik çizik kadın, daha ötedeki henüz lise çağında olmalarına karşın, kaşarlanmış orospu tavırlarıyla oğlanlara kırtan kızlar, hepsi aynı çamurdan. Hamamböceklerinden farkları yok. Her yana bulaştırıyorlar pisliklerini. Yağlı ağızlarına sildikleri kâğıt peçeteleri şöylece buruşturup yere atıyorlar. Sigaralarını ayaklarının altında ezip bırakıyorlar. Ağızlarını aç aça öksürüp aksırıyorlar. Tükürüyorlar. Mikrop saçıyorlar. Yüksek sesle konuşuyor, gülüşüyor, küfürler savuruyorlar. Kollarının altlarında, bol resimli, bol renkli dergiler. Çıplak kadın fotoğrafları. Ünlü şarkıcılar. Ünlü film sanatçıları. Bunların çoğunu tanıyor Recai Bey.” (Bener, 1995:51).

Yukarıdaki örnekten hareketle söyleyebiliriz ki Komiser Recai var olan dünyadan nefret etmekte ve bu dünyadan uzaklaşmaktadır.

Şüphesiz ki ölüm bireyi yabancılaştırmada çok etkindir. Orhan Pamuk’un *Benim Adım Kırmızı* (1998) romanında bireylerin kendi ölümlerini anlatması ise tamamen gerçek dışı bir an olmakla birlikte tamamen grotesk bir durumdur. Zarif Efendi’nin kendi ölümü ile ilgili cümleleri:

“Öleceğimi kederle anladığım zaman, içimi inanılmaz bir genişlik hissi sardı. Geçiş anını, bu genişlik hissiyle yaşadım: Bu yana varmam, insanın kendi rüyasında kendini uyur gibi görmesi gibi yumuşacık oldu. En son, alçak katilimin karlı,

çamurlu ayakkabılarını gördüm. Gözlerimi uyur gibi kapadım ev tatlı bir geçişle bu yana vardım.” (Pamuk, 2006: 11).

Enişte ise ölüm anını uzun uzun anlattıktan (Pamuk, 2006: 200-202) sonra:

“Onca acıdan sonra şimdi içimi bir huzur kaplamıştı ve ölmüş olmak korktuğum gibi bana acı vermiyordu; tam tersi rahatlamıştım ve o anda bulunduğum durumun kalıcı, yaşarken hissettiğim o daraltıcı sıkışıklığın da geçici bir şey olduğunu hemen anlamıştım. Artık her şey asırlarca ve asırlarca tâ kıyamete kadar böyle kalacaktı; bundan ne şikayetçi ne de memnundum. Bir zamanlar arka arkaya, hızlı hızlı, üzerime gelen olaylar, şimdi sınırsız bir mekâna genişleyerek ve aynı zamanda var olarak yayılmışlardı. Şakacı nakkaşın her bir köşesinde birbiriyle ilişkisiz bir başka şey nakşettiği iki sayfalık geniş resimlerde olduğu gibi, şimdi pek çok şey aynı anda cereyan ediyordu.” (Pamuk, 2006: 204).

Katilin dramatik ölüm sahnesi:

“Kafanın koptuğunu, zavallı gövdemin beni bırakıp sersemce attığı iki tuhaf adımdan, hançeri aptalca sallayışından ve boynumdan fiskiye misali kanlar fişkirtarak yere yıkılmasından anladım. Kendi kendine yürüyen zavallı ayaklarım, tıpkı ölümden önce çırpınan zavallı at gibi boşu boşuna debelendiler.” (Pamuk, 2006: 460).

Yukarıdaki satırlar aynı zamanda grotesk yabancılaşma ile de değerlendirilmelidir. Zira bir insanın ölürken yaşadıklarını gözlemleyebilmesi, araftaki hâli ve artık ölüm, başka bir âleme geçmiş hâlini gözlemleyip anlatabilmesi imkânsızdır. Bireyi başta kendi gerçekliğine yabancılaştıran bu durum tamamen grotesk algıda mümkündür.

Özellikle Katil’in ölümünü anlattığı sahneler gerçekliği yıkmaya yahut da kişinin bedenine yabancılaştırmasının yanı sıra oldukça ürkütücü ve mide bulandırıcı bir sahnedir. İşte tam burada Wolfgang Kayser’in grotesk tanımlaması devreye girmektedir. Yukarıdaki örnekler Kayser’ci yaklaşımla bakıldığı zaman tamamen grotesk yabancılaşma içerisinde değerlendirilebilecek örneklerdir.

Alev Alatl *Schrödinger’in Kedisi Kâbus* (1999) ve *Rüya* (2001) romanları ile başlı başına grotesk bir roman serisine imza atmıştır. Romanlar isimleri ile groteskin iki uç kutbunu okura sunmaktadır. Zira iki romanı sadece isimlerinden düşünürsek bile bize bir grotesk yabancılaşma veren Alev Alatl ve romanları için Bilge Ercilasun:

“Kâbus ürkütücü, korkutucu, dehşete sürükleyici kurgusuyla çarpıcı, sarsıcı trajik bir romandır. Ama romancı ümitsizliğe izin vermez ve Rüya ile devam eder. Rüya’da her şey çok farklı ve her şey mümkündür. Kâbus’ta kötülük ve duygu yoksunluğu, Rüya’da ise iyilik ve beşerî değerler hâkimdir.” (Ercilasun, 2005: 361).

Yukarıdaki açıklamada romanları bütünsel değerlendirdiğimizde dâhi bize groteskleşmiş bir dünya yapısı sunan Alev Alatlı özellikle *Kâbus* (1999) romanı grotesk yabancılaşma içerisinde değerlendirilmesi gereken romanların başında gelmektedir. Romanda yitip giden bir Türkiye ve kaos ortamı, yaşama karşı ve her şeye karşı inancın yitildiğini görmekteyiz.

Roman kendine yabancılaşan bir ülke, toplum ve bireyi vermesi bakımından önem arz etmektedir. Yozlaşan bireylerin kendilerine yabancılaşması ve bunun toplamında yabancılaşan bir toplum ile yıkılan bir Türkiye görmekteyiz. Romanda yer alan önemli bir karakter de Devrim Kuran isimli İmre Kadızade’nin intihar eden kuzenidir. Kız romanda simgelediği normlar ile Türk gençliğini vermektedir. Böylelikle Türkiye’nin çöküşünde de önemli bir yeri olan bu Türk gencinin uyuşturucu ile ülkesine, topluma ve kendisine yabancılaşma süreci işlenmektedir. Türkiye’nin de adım adım yok oluşa sürüklendiğini düşünürsek Devrim Kuran Türkiye’nin bir yansımasıdır diyebiliriz. Alev Alatlı da “Şimdi artık ıslah olmak amacıyla sığındığım ıslahhanenizde yeğenim Devrim’in münferit bir vaka değil, ülkenin küçük bir modeli olduğunu görebiliyorum!” (Alatlı, 2005: 259) cümlesi ile vermiştir. Devrim aslında intiharından önce zeki, güzel, alımlı bir kız olmasına ve hayatının yolunda gitmesine rağmen sadece canı istediği için fahişelik yapar. Nihilist bir algıda verilen Devrim’in hayata dair herhangi bir inanç ve bağı kalmamıştır. Onun için intihar tek yoldur. Evlense bile mutlu olamayan ve bu acıya katlanamayan genç Devrim sonunda intihar eder.

Alev Alatlı *Schrödinger’in Kedisi/Rüya* (2001) romanında da yabancılaşan toplumu tamir etmeye uğraşır. Bu romanda *Kâbus*’ta (1999) verilen dünyanın tamamen zıttı ile karşılaşırız. *Rüya* (2001) bu bakımdan bir reçete görevi görmektedir. Hasta ve dağılan ülkenin ilacı *Rüya*’dadır. *Kâbus* (1999) ile yabancılaştığı dünyaya tekrar uyum sağlamaya çalışır.

Ayfer Tunç'un *Bir Deliler Evinin Yalan Yanlış Anlatılan Kısa Tarihi* (2009) romanında da yabancılaşma ve yabancılaştırma unsuru oldukça baskındır. Romanda yabancılaşan ilk unsur hastanenin bizzat kendisidir. Karadeniz'de denize sırtını dönmüş, penceresiz, insanlarda küslük hissi uyandıran bir hastan olan bu Ruh Sağlığı hastanesi (Tunç, 2009: 7) yabancılaşan ve yabancılaştıran bir unsur olarak romanın daha ilk sayfasında karşımıza çıkmaktadır:

“Akıl hastası olarak hastanenin kapısından içeri girmekle girmemek arasındaki incecik çizginin üzerine kuruludur, yani aslında üzerinde durulan kimi grotesk kimi trajik, kimi melankolik kimi komik her bir figür ayrıksıdır, her bir figür yabancıdır, yabancılaşmıştır.” (Demirli, 2018: 35-36).

Bizzat bireylerin deliliği üzerinden verilen yabancılaşmaya bakacak olursak aslında sorunun sadece hastaneye yatan hastalarda değil, onlarla ilgilenen doktorlarda da olduğunu görmekteyiz. Tamamen doktor tavır ve davranışlarından uzak davranan doktorlar da adeta birer delidir, birer yabancıdır.

Burada verilen yabancılaşma topluma yabancılaşmadır. Fakat dikkat edilmesi gereken önemli bir nokta vardır ki o da şudur; toplumun tamamının delirdiği bir ortamdır söz edilmektedir. Yani verilen toplumsal yabancılaşma yahut da topluma yabancılaşma en sonunda yine bireyin kendine yabancılaşması olmaktadır. Romandaki toplumsal eleştiriye bir örnek de kendi kitabını yazmaya dalan başhekimin artık madde bağımlıları bölümüyle ilgilenmemesi örneğiyle verilmektedir:

“Ruh Sağlığı Hastanesi'nin en başıboş servisi, madde bağımlıları bölümüydü. Başhekim hastanenin tarihini anlatan bir kitap yazma sevdasına tutulduğundan beri, dikkatini hastaneye veremiyor, o kendi hevesine daldıkça, geceleri cigaralıklar, çifkağıtlar elden ele geziyordu. Bilgisayarcı çocuk Emrah ile birkaç hademe, çok sessiz, çok dikkatli şıkır şıkır işleyen bir düzen kurmuş durumdaydılar.” (Tunç, 2009: 198).

Görüldüğü gibi kendi çıkarları doğrultusunda herkesi kendi haline bırakan bir sistem söz konusudur yukarıdaki örnekte. Doktorların kendi işlerine yabancılaşması, onları ötelemesi sonucunda oluşan aksaklıklar romanda ironik bir dille işlenmektedir.

Romanda verilen yabancılaşma bizzat metnin içinde de işlenmektedir. Barış ve babası arasındaki ilişki bunu okura vermesi bakımından oldukça önemli bir örnektir. En son Barış dokuz yaşındayken görüşen baba oğul arasındaki ilişki aşağıdaki satırlarla dile getirilmektedir:

“Barış’ın babasını yabancıladığı kadar, babası da Barış’ı yabancılamıştı. Yıllardır görmediği oğluna pek de derin bir duygu hissetmeden bakıyor, gözleri kocaman iki zümrüt gibi parlayan bu çocuğun babası olduğuna inanası gelmiyordu.(...) Sonunda Menderes oğluyla daha fazla ilişki kurmadan Datça’ya okalıptüs ve meyve ağaçlarına döndü. Barış da yalnız ve hezeyanlı dünyasında oyalanmaya kaldığı yerde devam etti.” (Tunç, 2009: 167-168).

Burada ikili ilişkilerin (baba-oğul) nasıl yozlaşıp birbirinden koptuğunun örneği yabancılaştırma düzleminde verilir. Burada yabancılaşmanın kişisel ilişkilerin bozulması sonucunda ortaya çıktığını görmekteyiz.

Grotesk yabancılaşmayı hemen her romanında kullanan Murat Gülsoy bu yabancılaşmayı sağlarken farklı unsurlardan faydalanmaktadır. *Yalnızlar İçin Çok Özel Bir Hizmet* (2016) romanında ise belirgin bir unsur olmamakla birlikte roman başından sonuna kadar grotesk yabancılaşmaya bir örnektir. Yazarın bu romanı kısmen bilimkurgu kısmen de dispotik roman (Damak, 2019: 102) olarak değerlendirilebilmekle birlikte tamamen bireyin yalnızlığına odaklandığı bir romandır.

Yalnızlar İçin Çok Özel Bir Hizmet (2016) romanı Türk romanında bireyin yalnızlığı üzerinden grotesk yabancılaşmayı en iyi veren romanlardan birisidir. Romanda bireyin kendine yabancılaşması kendi zihnine aldığı iki kişi ile verilmektedir. Ondan sonra istese de kendi düşüncelerini duyamaz olan Mirat, giderek kendine yabancılaşır ve kendi olmaktan çıkar.

Mirat’ın gördüğü yalnızlar için özel bir hizmet broşüründe yazan “içinizde başkalarına yer açın” (Gülsoy, 2016: 27) yabancılaşmanın yahut da yabancılaştırılacağının ilk sezdirildiği yerdir. Birey kendi içine başkalarını alarak artık kendi olmaktan çıkar:

“...Tuncay’ın bacak kemiğini kırmasını da Esra’nın kurtuldum hissini de aynı anda içinde hissediyordu.

Birdenbire Tuncay’ın sesini duydu Mirat.

Peki ama sen kimsin? Neden bizi zihninin içine aldın? Neden bizi yaşıyorsun?”

Mirat önce geriledi. Sonra korktuğunu belli etmemeye çalıştı. Bir şeyler söylemeliydi ama aklına hiçbir şey gelmiyordu.

Çünkü çok yalnızdı.

Esra’nın kendiliğinden söz girmesi Mirat’ı iyice gerdi.

Teşekkür etmenizi beklerdim! Bunu değil. Burası benim zihnimin içi, benim beynimin içindedir, bunu asla unutmayın. Siz ölüsünüz. Tıbben, kanunen ölüsünüz. Benim sayemde yaşamaya devam edeceksiniz.” (Gülsoy, 2016: 97).

Romanda bireyin kendisini yabancılaşmaya iten en önemli sebep içerisinde bulunduğu derin yalnızlıktır. Yalnızlık sebepli yabancılaşma ise sıradan yabancılaşmalardan farklı bir şekilde bir zihinde üç kişinin yaşamaya ile verilmektedir. Zihnine iki kişiyi alması ile birlikte roman kahramanı Mirat dış dünyaya daha da yabancılaşmıştır.

Esra’nın sesini kendi zihninde ilk duyduğu an hem yabancılaşma bakımından hem de korku bakımından oldukça önemlidir. Tamamen grotesk olan bu anlar bilinmezliğin, esrarın getirdiği korku karşısında bireyin kendine yabancılaşmasına bir örnektir:

““Ben... Anlayamıyorum. Kafamın içinde bir ses var.”

“Ne diyor o ses?”

“Yardım istiyor. Korkuyor.”

“Pekâlâ... Şimdi Mirat Bey, beni iyi dinleyin. Esra Hanım? Orada mısınız?”

Evet... Evet buradayım. Buradayım! Beni duyuyor musunuz?

Mirat o anda, uzman kişinin gözbebeklerinden içeriye bakarak orada olduğunu bildiği, deminden beri kafasının içinde yankılanan sesin sahibine doğru konuştuğunu ve tüm bunların anlamını şiddetle kavradı. Katalogdan seçmiş olduğu kişinin –Esra’nın- zihni kafasının içindeydi şimdi ya da JANUS resimlerinde olduğu gibi kafasının gerisindeydi!” (Gülsoy, 2016: 38).

Mirat'a verilen bir JANUS yüzüğü ile birlikte istediğinde yalnızlığına son verip Esra'yı zihninde su yüzüne çıkaracağı fakat istemediğinde onu zihninin karanlıklarına göndereceği söylenir (Gülsoy, 2016: 41). Bu durum kontrolü Mirat'a verse de bir süre sonra bu da kaybolacaktır.

Bireyin kendine yabancılaşmasının en derin örneklerinden birisi olan bu romanda Esra ile yahut da Tuncay ile olan bütün konuşmalar yabancılaşmaya örnek verilebilir. Biz burada sadece en önemli noktalar üzerinde duracağız. Yine bunlardan birisi de Esra'nın zihninde olduğu kişiyi cismen tanımak istediği sahnedir:

“Ellerini görmek istiyorum.

Mirat kendi ellerine bakmaya başladı Esra'nın gözleriyle. Ne kadar yaşlanmışım. Derim buruşmaya başlamış. Tırnaklarım yeterince temiz değil.

Aynaya baksana.

Neden?

Yüzünü görmek istiyorum.

Doğru ya...” (Gülsoy, 2016: 55).

Mirat'ın ne olduğunu anlamadan içerisinde başka birini hissetmesi, yahut daha doğru tabirle duyması onu bu durum karşısında hem ürkütmüş hem de yabancılaştırmıştır. Elbette ki bu duruma alışması zaman alan Mirat, bir süre sonra zihnindeki Esra ile arkadaş olur ve onunla bir hayatı paylaşır (Gülsoy, 2016: 63). Böylelikle de Mirat için her şeyi yeniden yorumlama, yeniden dokunup bakma, görme dönemi başlar. Aslına bakılırsa Esra ile birlikte hayatı yeniden öğrenmeye keşfetmeye başlar.

Tuncay'ın zihninde ilk seslendiği sahnede Mirat'ın hissettikleri oldukça anlamlıdır:

“Mirat kendini bir filmin içinde gibi izliyordu. Hem kendisiydi hem bir başkası gibiydi. Bu bazen olur. Bazı kâbuslarda örneğin. Bu bir kâbus mu? Pek değil...”
(Gülsoy, 2016: 93).

Burada *“kendini bir filmin içine sanıyordu”* ifadesi yabancılaşma bakımından oldukça önemlidir. Mirat'ın yaşadığı hayat kendi hayatı değil, kendi hayatında sadece bir

oyuncu gibi yer alabiliyor. Buradaki yabancılaşma kahramanın eylemsizliği, kendi hayatına dahil olamaması ile verilmektedir.

Romanın sonlarına doğru Tuncay'ın da Mirat'ın zihninde yer alması ile birlikte yabancılaşma algısı artık iyice netleşir. Tuncay'ın Mirat için “**Ama anlamadığın şu, artık Mirat diye bir şey yok. Mirat'ın bedeni var sadece, içini de biz dolduruyoruz.**” (Gülsoy, 2016: 127) cümlesi ise romanın yabancılaşma noktasında en önemli cümlelerinden birisidir.

Romandaki yabancılaşma da aynı roman gibi katmanlı bir yapıya sahiptir. İlk yabancılaşma Esra'nın zihnine girmesi iken bu yabancılaşmanın giderek derinleşmesi söz konusudur. Örneğin zihindeki Esra'nın rüya görmesi yine Mirat'ın yabancılaşması bakımından oldukça önemli bir andır:

“... Tok bir çarpma sesi, Esra'nın ellerinin çözülmesi, Tuncay'ın arkasından fırlaması, ne güzel serbestim artık, kazadan kur-tu-lu-yo-rum, diye düşünürken taklalar atarak yuvarlanması. Karanlık.

Esra? Esra, uyan. Rüya görüyorsun.

Mirat yolun kenarında kendini gördü. Ayakta duruyordu, yanında da Esra vardı. Her ikisi de kazada ölen Esra'nın bedenine bakıyorlardı.” (Gülsoy, 2016: 67).

Yukarıdaki satırlar bireyin kendine yabancılaşmasının en sıra dışı örneklerinden birisidir. Yazar bu sefer rüyayı yabancılaşmada bir araç olarak kullanmıştır. Rüya ile dış dünyadan uzaklaşan birey var olan gerçekliğe yabancılık çeker. Verilen bu alıntılardan görüleceği gibi karakter de kendi hayatını bir seyirci gibi izlemektedir. Kendi hayatına müdahalesi yoktur. Böylelikle de kendi hayatına kendini yabancılaştırır.

Şimdiye kadar sadece Mirat'ın, yani yaşayan karakterin kendine yabancılaşmasını verdik. Fakat romanda ölü bir karakter olan, fakat Mirat'ın zihninde yaşamaya devam eden Esra ve Tuncay'ın da kendilerine yabancılaşması söz konusudur. Daha en başta başka bir bedende dünyaya yeniden gelen kimliklerdir. Başkasının içerisinde kendilerini göremeden var olmaya çalışırlar:

“Biliyor musun bu çok delice bir şey. Kafamın içinde bir kazada ölmüş bir insan yaşıyorum ve o bana yeğenimin ölmüş babası için başsağlığı diliyor. Bense her şeyimi rahat rahat anlatıyorum.

Evet, gerçekten de delice bir durum.

Bir süre konuşmadan sadece yürüdüler. Daha doğrusu Mirat yürüyordu ve Esra onun gözlerinden dünyaya bakıyordu. Mirat da bu sırada bir başkasının, Esra'nın gözleriyle görüyordu dünyayı.” (Gülsoy, 2016: 45).

Burada aslında görünen gerçeklikte olmayan, ölmüş olan bir varlık olarak Esra ve Tuncay'ın başta dış dünyaya yabancılaşmaları söz konusudur. Yazar “*Esra onun gözlerinden dünyaya bakıyordu*” ifadesiyle bu durumu çok güzel bir şekilde özetlemiştir. Bedensiz yaşamanın örneklemine gördüğümüz romanda dünya, koku, tat,... başkasının algısı ile verilmektedir:

“Yaşıyorum ben Mirat. Yaşıyorum. Çok teşekkür ederim sana. Sen olmasaydın şu anda, burada Boğaz'ın nemli yosunlu havasını içime çekemezdim. Hayır, hiçliğin içinde yok olup gitmiş olacaktım. Uçup gidecektim. Ama sen beni içine aldın. Yaşattın. Sana sarılmak istiyorum Mirat, seni kucaklamak, sınıksız sarılmak. İyi ki varsın demek istiyorum.

Mirat uzun zamandır tatmadığı ama ne olduğunu çok iyi bildiği bir duyguyu yaşıyordu. Sevinç!

Ben de sana sarılmak istiyorum.

Sarıl o zaman.

Mirat kollarını kendi bedenine doladı. Gözlerini kapattı. Dışarıdan nasıl göründüğünü umursamıyordu.” (Gülsoy, 2016: 47).

Sonuç olarak alıntılar değerlendirildiğinde hem Mirat'ın hem de Esra ve Tuncay'ın dış dünyaya yabancılaştığını söyleyebiliriz. Mirat zihnine farklı zihinler olarak, Esra ve Tuncay ise varlıkları olmadan başka varlıklarda kendilerini var etmeye çalışarak dış dünyaya yabancılaşmaktadırlar. Sonuç olarak bakıldığı zaman *Yalnızlar İçin Çok Özel Bir Hizmet* (2016) romanında birey dış dünyaya, kendi zihnine, kendi bedenine yabancılaşır. Fakat yazar bu yabancılaşmayı verirken tamamen gerçekdışı bir dünya yahut kurgu yoluyla okura vermektedir.

Murat Gülsoy son romanı olan *Ve Ateş Bizi Tüketiyor* (2019) romanında yabancılaşan bireyi parçalanma ile birlikte verir. Birey komşusunu ararken aslında aradığının kendi

olduğunu fark eder. Ve bunun sonucunda da yabancılaşır. Oldukça başarılı bir şekilde kurguya yedirilen bu yabancılaşmada yardımcı unsur adamın karşılaştığı kişilere gösterdiği kimlik ve unun karşısında aldığı tepkilerdir.

Ve Ateş Bizi Tüketiyor (2019) romanında dış dünyaya yabancılaşma her bölüm değiştiğinde mekanın da bir anda değişmesi ve kahramanın bu belirsiz mekanda kaybolması üzerinden verilmektedir:

“Üniversiteye doğru tatlı bir meyil kazandı yol, ellerim ceplerimde ilerliyordum. Ne demişti doktor? Geçmişinden bir ânı yaşamayı sürdürüyor olabilir.(...)”

Üniversitenin binaları ıslık ıslık aydınlıktı. Kütüphanede sabaha kadar çalışıyordu öğrenciler, final zamanı olmalıydı. (...)” (Gülsoy, 2019:88).

Yukarıdaki örnek roman boyunca her bölümde farklı bir mekanda bulması ve kahramanın yaşlı adamı araması tekrarlanır. Böylelikle kahraman her bölümde mekana ve içerisinde bulunduğu topluma yabancılaşır.

Cem Akış’ın *Y* (2018) romanına baktığımızda ise oldukça baskın bir grotesk yabancılaşma karşımıza çıkmaktadır. Romanda tüm dünyanın dışı olması ve tek erkeğin bu dünyaya dünyanın da bu erkeğe yabancılaşmış olması dikkat çekmektedir.

Bireye karşı yabancılaşan dünya *Y* romanında kromozomlar üzerinden verilmektedir. Romanda dışilerin dünyayı ele geçirmesi ve dünya üzerinde tek Constantine’nin olduğu düşünülmesi sonucunda Constantine’nin derin yalnızlığı ve dışlanılmışlığı dikkat çekmektedir:

“Leyla’dan aldığın bir tıraş bıçağıyla saçlarını kazıyacaksın, siyah gözlerin iyice ortaya çıkacak, ifaden öyle değişecek ki sen bile aynadaki görüntüne yabancılaşacaksın.” (Akış, 2018: 114).

Örnekte bireyin kendini bile tanıyamaması durumu romanda cinsiyeti saklama üzerinden verilmektedir. Örnek bu bağlamda yabancılaştırdığı ölçüde ürkütücü ve korkutucudur da. Zira birey dış dünyaya yabancılaşabilmek için benliğinden uzaklaşmak durumunda kalmıştır.

Ayrıca bu dışlanmışlığı Constantine'nin anneleri Arendi ve İliada da hisseder ve onun cinsiyetini olabildiğince saklamaya çalışırlar ve böylelikle de çocukları Constantine'nin toplumdan yabancılaşmasına engel olmak isterler:

“Ben erkek miyim? dedi Constantine. Elimde olmadan dönüp baktım duydular mı diye, ama şehrin gürültüsünde duyamayacak kadar uzaklaşmışlardı. Şu parkta oturalım biraz, dedi Arendi; operanın biraz ilerisindeki parka girdik – başka zaman olsa çok seveceğim, şimdiyse bir korku filminin çılgılık öncesi sahte sakinliğini çağrıştıran bir yerdin burası. Nereden çıkardın? diye sordum, cevap vermeden önce kafasının içinde neler döndüğünü biraz anlayabilmek umuduyla.” (Akaş, 2018: 41).

Cinsiyeti saklama, kendin gibi davranamama bireyi dış dünyaya yabancılaştıran önemli sebeplerin başında gelmektedir. Zaten birey kendi olamadığı için başta kendine yabancılaşmakta ve kendi gibi davranamadığı için de dış dünyaya da yabancılaşmaktadır. O yüzden burada çift taraflı bir yabancılaşma söz konusudur.

Sonuç olarak bakıldığı zaman bireyin çeşitli sebeplerle dünyaya yabancılaşması söz konusudur. Temelinde tüm grotesk yabancılaşmalarda olduğu gibi bunun temelinde de korku vardır.

Genel olarak bireye karşı yabancılaşan dünya algısına baktığımız zaman bireyin çeşitli sebeplerle var olan dünyaya ayak uyduramaması ve dünyadan kopması dikkat çekmektedir. Fakat bu kopuş aşamalı değil bir anda olmaktadır. Bir anda dışarıya, hatta kendine yabancılaşan birey ile Türk edebiyatındaki grotesk algı örneklendirilmiştir.

2.1.3. Unutkanlık

Unutkanlık etkili bir yabancılaşma biçimidir. Birey başta kendi benliğine yabancılaşmaktadır. Zaman ve mekân ise unutkanlığın beraberinde yabancılaşmayı getiren mefhumlar arasındadır. Fakat burada dikkat edilmesi gereken nokta unutma biçimidir. Birey bir anda her şeyi silip unutuyorsa ve mesela bu bir hastalık yoluyla (alzheimer gibi) oluyorsa buna yabancılaşma demek yanlıştır. Fakat birey kasti olarak unutmak istiyor ve dış etkenler olmadan unutuyorsa bu bir yabancılaşmadır.

Türk edebiyatında grotesk yabancılaşmayı unutkanlık boyutunda incelemek yerinde bir tespit olacaktır. Çünkü unutmak bireyin kendi benliğinden, hatıralarından, dünyasından uzaklaşmasına sebep olacaktır. Bu doğrultuda da birey kendine yahut var olduğu dünyaya yabancılaşacaktır. Bu bağlamda unutkanlığın grotesk ekseninde çeşitli sebepleri vardır. Bu sebepler örneklerle detaylandırılacaktır.

Türk edebiyatında en tipik grotesk algıda unutkanlık örneği denildiğinde karşımıza iki roman çıkmaktadır. Bu romanlar; *Madam Arthur Bey ve Hayatındaki Her Şey* (2010) ve *Ve Ateş Bizi Tüketiyor* (2019).

Mine Söğüt'ün *Madam Arthur Bey ve Hayatındaki Her Şey* (2010) romanında Maria karakterinin geçmişinden kaçması ve sürekli bir unutma çabası içerisine girmesi grotesk yabancılaşma açısından güzel bir örnek olacaktır:

“Maria, dilsiz Maria, kendi dilini kendi yutan Maria, hayattan ne bekliyor? Konuşmamak ve duymamak, hafızasına yeni bir şey sokmamak, varlığını gölgesinin içine gizleyip bir hayalet gibi yaşamak isteyen kendisi. Bu ev ve efendisi şahane bir mezar onun için. İçine girsin. Boylu boyunca uzansın ve geri kalan ömrünü bu evde sabırla tamamlasın. İstiyor. Unutarak.” (Söğüt, 2019: 41).

Maria geçmişinden kaçmak istediği için var olan dünyayı silmek istiyor. Bunun en kolay yolunu da unutmakta buluyor. Böylelikle hiçbir şeyi hatırlamadan ve bunu da isteyerek yaparak geçmişinden kurtuluyor. Burada unutmayı grotesk yapan önemli etken Maria'nın bunu isteyerek yapması ve bundan da önemlisi bir şeylerden (geçmişinden) uzaklaşmak için bu yolu seçmesidir. Maria burada dış dünyaya kendini isteyerek yabancılaştırmaktadır.

Yukarıdaki satırlarda Maria'nın rahatsız olduğu ve unutmak istediği bir şeyler vardır. Hafızasız bir boşluk içerisinde yaşamak arzusu roman boyunca verilmektedir. Çünkü Maria için unutmak birçok şeyin çözümü olarak algılanmaktadır.

Murat Gülsoy'un *Ve Ateş Bizi Tüketiyor* (2019) romanındaki arayış metaforu unutkanlık üzerinden verilmektedir. Aslında kendini unutan bir bireyin komşusunu arıyor gibi yollara düşmesinin hikâyesini okurken roman sonunda bu iki kişinin aynı kişi olduğunu

öğreniriz. Burada verilen grotesk ise unutkanlık vasıtasıyla bireyin kendini aramasındadır.

Ve Ateş Bizi Tüketiyor (2019) romanında ise yukarıda örneklendirilen *Madam Arthur Bey ve Hayatındaki Her Şey* (2010) romanında tam farklı bir açıdan unutkanlık söz konusudur. Burada kahraman isteyerek değil istemeden unuttur. Ve bu unutma ile dış dünyadan uzaklaşır, kaybolur. Bu kayboluş sonucunda kendini aramaya yönelir. Fakat kahraman kendini aradığından da habersizdir. “*Aramaya yarın devam edebilirdim*” (Gülsoy, 2019: 277) ifadesiyle de bunu vurgulamaktadır.

Genel olarak bakıldığında unutkanlık bireyin var olan hayata, düzene başkaldırısında en önemli silahlardandır. Grotesk algıda da unutkanlık yıkmayı sağlama, yabancılaştırma, benliğini yitirip belirsizleştirme bakımından metafor olarak Türk edebiyatında oldukça önemlidir.

2.1.4. Belirsizlik

Belirsizlik başlı başına grotesk bir durumdur. Belirsizlik için “durumun”, yahut “durumun sonunun” belli olmaması hali grotesk romanlarda yabancılaşmayı sağlayabilme amacı için yazarlarca sık kullanılmıştır.

Belirsizlik yaşanan gerçeklikten şüpheye düşülmesi amacı taşıdığına, tıpkı rüya içinde hayal görmek gibi, yazarın elinde zamanı bükebilme gücünü arttırabilir ki bu, belirsizliğin okuyucuya taşınmasına olanak verip kurguyu derinleştirir. Nitekim tekinsizlik duygusunu yaratan bu kurgu belirsizlikle daha da pekişmekte ve grotesk yazarları bu yöne sevk etmektedir.

Grotesk romanlarda yabancılaşmayı sağlayabilmek için yazarların sıklıkla faydalandığı bir diğer eğretileme de arayıştır. Arayış da bir belirsizlik ifadesidir. Bu haliyle grotesk için elverişli değildir. Grotesk bir metinde arayış için kırılma gereklidir. Gerçeklik kırılmalıdır. Kırılma belirsizlikle yaratılır ve belirsizliğin ölçüsü ile artar, güçlenir; arayış palazlanır. Grotesk yazarlar gerçeğe adeta ayna tutarlar, kırılmayı ve ardından belirsizliği yaratmak için. Çünkü aynadaki görüntünün gerçek değil de ışığın kırılması

ile oluşan yansıma olduğunu bilirler. Arayış, yansımadır. Terstir. Sonsuz kere çoğalabilir. Bu da onun grotesk yanıdır.

Grotesk romanlarda belirsizlik imgesi arayış, düzensizlik/kaos, gerçekliğin yitimi, gerçek(miş) izlenimini yaratma, kaybolma, açıklanamayan durumlar üzerinden verilmektedir.

Türk edebiyatında grotesk algıdaki belirsizlik kavramına baktığımız zaman karşımıza *Üç Beş Kişi* (1984), *Gece* (1985), *Hayır...* (1987), *Yeni Hayat* (1994), *Gölgesizler* (1994), *Kayıp Hayaller Kitabı* (1996), *Bin Hüzünlü Haz* (1999) *Uykuda Çocuk Ölümleri* (2002), *Karadelik Güncesi* (2007), *Gecenin Atları* (2011), ve *Ve Ateş Bizi Tüketiyor* (2019) romanları çıkmaktadır.

Adalet Ağaoğlu romanlarında bireyin yaşadığı huzursuzluğu, belirsizliği ve kaotik durumu ısrarla işleyen ve başarılı bir şekilde okura hissettiren yazarların başında gelmektedir. Yazarın *Üç Beş Kişi* (1984) romanında da bu belirsizliğin yarattığı huzursuzluğu görmek mümkündür. Hemen her romanında yabancılaşmayı (özellikle aydın yabancılaşmasını) işleyen yazarın bu romanında da özellikle ülkenin içerisinde bulunduğu kaos ortamı yüzünden bir belirsizliğe sürüklendiğini görmek mümkündür.

Üç Beş Kişi (1984) belirsizlik açısından muazzam bir örgü ile kurulmuş bir romandır. Daha romanın ilk sayfasında kim olduğu bilinmeyen iki kişinin konuşmalarına şahit olduğumuz romanda ilerleyen sayfalarda o konuşanların Murat'ın konuşmaları olduğu anlaşılmaktadır. Yazar bu belirsizliği romanın içerisinde bir oyun olarak vermektedir. Bu da romanın tek, düz okumalara kapalı olduğu ve detaylı ve birden fazla okunması gerekliliğini vurgulamaktadır. Yazar bu geri dönüş tekniğini hem ilk başta verdiği belirsizliği aydınlatır hem de grotesk yabancılaşmada belirsizlik yansımasını verir.

Ağaoğlu romanlarında genel itibariyle okuru kendini sorgulatmaya zorlar. Yine *Üç Beş Kişi* (1984)'de de "biz ne olacağız" diye tasalanan anneye verilen "şimdiye kadar neydik ki?" (Ağaoğlu, 1984: 218-9) cevabı aslında bir hiçlik-varlık problemine götürür bizi. Bu noktada yazar hemen sonraki sayfalarda annenin bunaması üzerinden de aslında yok oluşu anlatmak istemektedir.

Romadaki en önemli belirsizliğin romanın sonunda yaşandığını söyleyebiliriz. Kesin bir sonu olmayan romanda Kısmet trene biner ve yeni bir hayat için yola çıkar. Bu noktada belirsiz başlayan romanın aynı belirsizlikle sonlanması, açık uçlu bir roman olması aslında grotesk unsurları da desteklemektedir.

Aynı zamanda romanda 1980 döneminin kargaşasının hâkim olduğu yapısı da Adalet Ağaoğlu'nun betimlemeleriyle oldukça güzel bir şekilde verilmiştir. Dönemin kargaşası yazarın üslubuna da yansımıştır. Romanda “üç ölü beş yaralı” gibi ifadelerin yer alması bu kaos ortamını vermekle birlikte bu kişilerin kimliksizliği de olayı sıradanlaştırmaktadır. Kaos ortamı o kadar hakimdir ki sürekli olarak böyle haberler gelmekle birlikte, bu haberler kanıksanmaktadır. Bu kaos ortamında yaşamaya çalışmak bireyi başta kendine yabancılaştırmaktadır. Oldukça grotesk bir sahne olan bu kaos ortamı Ağaoğlu'nun kullandığı başarılı dil ile *Üç Beş Kişi* (1984)'de örneklendirilmiştir.

“Dan dan dan!..

Murat vuruldu, düştü. Kan seli. Doğrulup yan gözle baktı. Bunca kanın neresinden fişkırdığına şaşıtı. Bütün yaşitlarının kanı Murat'tan akıyordu, şöyle sol yanından, göğüs kafesinin tam altından, saygıyla akıyordu. Kızılderililerin hepsi yere serilmişlerdi. (...)” (Ağaoğlu, 1984: 31).

Örnekte kaotizm baskın bir şekilde görülmektedir. Murat ve çevresindekiler bu belirsiz ve kaotik ortamda dış dünyaya karşı yabancılık hissetmektedirler.

Romanda aynı zamanda karakterlerin de birbirine yabancılaşmasını görmekteyiz. Ferit'in Paris'ten dönüşü ile yeğeni Kısmet'in ona bakışının değişmesi *Üç Beş Kişi* (1984)'de aşağıdaki cümlelerle anlatılmaktadır. Üç yıllık bir uzaklaşmadan sonra birbirlerini gördükleri ilk andan öte, zaten hep yabancı olan Kısmet ile Ferit 'in ilişkisinin örneklendirildiği satırlarda ilişkilerin netlikten uzak, belirsiz ve güvensiz bir düzlemde olması sonucu birbirlerine yabancı kaldıklarını görürüz:

“Kısmet, çiftlikte benimle ilk karşılaştığı zaman nasıl da yabancılaşmıştı. Üç yılın sonunda, onun için bir yabancı olup çıkmıştım. – Hâlâ öyle değil miyiz? Bir türlü yakın olamadık. Bana güvendi mi güvenmedi mi hiç anlayamadım. Herhalde güvenmedi.” (Ağaoğlu, 1984: 266).

Burada görülen yabancılaşma bireylerin karşılıklı değişmesiyle birlikte bir iletişimsizliğin ürünüdür. Zaten hiç yakın olamayan, daima yabancı olan yeğeni ile iletişimsizlikten kaynaklı bir yabancılık hissederek.

Tamamen grotesk diyemeyeceğimiz *Üç Beş Kişi* romanı en çok da kaos ortamında bireyin yalnızlığını ve bunun sonucunda yabancılaşmasını işlemesi bakımından özellikle de Ağaoğlu'nun kullandığı ironik dil sayesinde grotesk unsurlar barındırmaktadır diyebiliriz.

Belirsizlik Wolfgang Kayser'in ısrarla üzerinde durduğu bir konudur. Bunun tam olarak karşılığını Adalet Ağaoğlu'nun *Hayır...* (1987) romanında görmek mümkündür. Siyasal ve sosyal alanda toplumda düzensizliğin olması, kaosun kendini baskın bir şekilde hissettirmesi, bireylerde ve özellikle dönemin aydınlarında bir buhrana sebep olmuştur. Belirsizliğin yarattığı bireyi yalnızlaştırma ve sonucunda yabancılaştırma tam olarak bu dönem insanların acizliğini ortaya koymaktadır.

Genellikle tiyatro sahnesinde rahat kullanılan yabancılaşma tekniklerinden birini *Hayır...* (1987) romanında deneyen Adalet Ağaoğlu karakterlerin eylemlerini parantez içlerinde göstererek okuru metninden uzaklaştırmayı başarmıştır. Uzaklaştırma aslına bakılırsa tiyatrodaki daha sık kullanılan bir tekniktir. Romanın tamamında görülen bu teknik Ağaoğlu'nun iyi bir tiyatro yazarı olması sayesinde de romanda başarılı bir şekilde işlenmiştir.

Bir olay örgüsü olmayan romanın belirsiz bir şekilde başlayıp, bir belirsizliği anlattıktan sonra belirsiz bir şekilde sona ermesi durumunu Tuğba Dağıstan Çetindaş tezinde “*Gece*'de başarıyla anlattığı gibi hep çözümlenmiş, parçalanmış, deforme olmuş, belirsizleşmiş kişilerdir” (Dağıstan Çetindaş, 2018: 119) cümlesiyle ifade etmektedir. Yabancılaşmayı da parçalanmayı da belirsizlik üzerinden veren yazarın bu belirsizlikle groteskin tüm görünümünü yansıtmaktadır.

Yazar kurguda belirsizliği o kadar baskın vermektedir ki okur metin karşısında çoğu zaman “Bu karakterler gerçek mi?”, “Gerçekten var mı?”, “Yoksa karakterler bir

karakterin farklı yansımaları mı?” sorusunu sormaktadır. Zira belirsizlik romanın tamamında hissettirilen bir durumdur. Romanın okuru en zorlayan noktası da budur.

Bilge Karasu *Gece* (1985)’de mekân ve zamanın belirsizliğini romanın her satırında kullandığı üslup ile okura yansıtmaktadır. Romanın en sonunda yazar okura sorduğu “*Bunları yazmakla çıldırmaktan kurtulunur mu?*” (Karasu, 2017: 231) sorusuyla da üst kurmaca ile belirsizliği desteklemektedir. Zaten bu soruyu yazar cevap almak için değil, belirsizliği vurgulamak için, var olan durumun altını çizmek için sormuştur.

Yukarıda verilen Adalet Ağaoğlu ve Bilge Karasu örnekleriyle grotesk kavramındaki belirsizlik kaotik durum, düzensizlik ile sağlanmıştır.

Orhan Pamuk’un romanlarında genellikle rastladığımız bu arayış metaforunun kaynağının belirsizlik olduğunu belirtmek gerekir. Postmodernizmdeki polisiye kurgu *Yeni Hayat*’ta (1994) da birçok farklı açıdan okura verilmektedir. Daha romanın başında Mehmet’in vurulması (s.26) ve roman boyunca devam eden arayış okurun merakını zinde tutmaktadır. Yazar bu belirsizliğini bilerek verir. Özellikle Canan’ın arandığı sahneler, bulup yeniden kaybettiği sahneler polisiye kurgunun, merakın, uyanık tutulması bakımından önemlidir. Grotesk eserlerde aranması gereken belirsizlik Pamuk’un bu eserinde mevcuttur. Bunlardan başka melek figürünün yarattığı muamma, “Yeni Hayat” adındaki kitabın ne olduğunun verilmemesi de okuru meraka itmektir:

“Romanda ayrıntıların arasında ‘belirsizlik’ ile ‘gizem’ barındıran çokkatmanlı imge dokusunun bir ürünü olan şiirsel dil ile ilgili olarak ilginç bir açıklamada bulunur Pamuk. Her zaman, son derece titiz bir yaklaşımla metnini adım adım kurguladığını söyleyen ve romanında rastlantıya yer olmadığını vurgulayan yazar “o bölümleri bir plan, program, tasarım düşünerek yazmadım,” der.” (Ecevit, 1996: 124).

Yeni Hayat (1994) romanının en grotesk özelliği yeni bir hayat arama uğruna bir yola çıkılması ve bu belirsizliklerle romanın kurgusunun oluşturulmuş olmasıdır. Onu grotesk yapan özellikler romanın bu arayış etrafında kurulu olmasındadır. Fakat romanda grotesk unsur bakımından başka özellikler bulunmadığından tamamen grotesk bir roman demek yanlış olacaktır. Romanın belirsizlikleri hem postmodern kurguyu hem de

grotesk algıyı desteklemektedir. Burada en önemli belirsizlik unsuru kayboluşlar üzerinden verilerek yeni bir hayat arayışı fikrini desteklemektedir:

“Otobüslere bindim, otobüslerden indim, garajlarda gezindim; otobüslere bindim, otobüslerde uydum, günleri gecelere yetiştirdim; otobüslere bindim, kasabalarda indim, günler boyu karanlığın içine gittim ve dedim ki kendime, nasıl da kararlıymış bu genç yolcu kendisini o bilinmeyen ülkenin eşiğine götürecek yollarda sürüklenmeye.” (Pamuk, 2019: 39).

Yukarıdaki alıntıda vurgulanan “*bilinmeyen ülkenin eşiğindeki*” arayış başlı başına belirsizliği ifade etmektedir. Karakter cümlelerinde de ifade ettiği gibi bu belirsizliği artık kanıksamıştır. Bu onun gerçekliği olmuştur.

Ali Teoman’ın *Uykuda Çocuk Ölümleri* (2002) romanı birçok açıdan grotesk yabancılaşmayı işlemektedir. Romanın bütününe baktığımızda da gerçek ile hayali birbirinin içine yediren, gerçekliği bulmamızı isteyip romanın sonunda da alaşağı eden yazarın bu romanı bütünsel olarak aslında grotesk yabancılaşmayı vermektedir. *Uykuda Çocuk Ölümleri* (2002) nde kullanılan yabancılaştırma ise genelde kaybolma metaforu üzerinden verilmektedir. Roman boyunca Xeno Şirket’in koridorlarında kaybolmaktadır.

“Binanın bu bölmesinde daha önce hiç bulunmamıştım. Bitimsiz gibi görünen loş koridorlarda kendimi kan ter içinde oradan oraya atıyor, bir kapıdan ötekisine koşarak o zayıf ışıkta oda numaralarını okumaya çalışıyordum.” (Teoman, 2018: 64).

Xeno nerede ve nasıl kaybolursa kaybolsun sonunda müdürü Bay Y’yi görüyor. Şirket koridorunda da, oditoryum salonunda da.

Yukarıdaki örneğe benzer kaybolmalar roman boyunca tekrar edilmektedir. Aslına bakılırsa Xeno gerçekliği olmayan bir dünyada/mekânda kaybolmuştur. Bu noktada Ali Teoman’ın gerçekliği sarsan bu romanı grotesk yabancılaşmanın verildiği güzel bir örneğidir.

Romanda mekân olarak bahsedilen Şirket'e ve onun sonsuz sayıdaki odaları aslında içerisinde bulunduğumuz dünyayı simgelemektedir. Çok farklı kapılar yine Şirket'e çıkmaktadır:

“Gece bekçisi kalkıp duvardaki meşalelerden birisini aldı ve tuvaletlere yöneldi. Xeno buna bir anlam veremediyse de, kalabalığı yarararak gece bekçisinin ardısıra ilerledi. (...) Xeno, gece bekçisinin sıkıştığını ve yola çıkmadan önce gereksinimini gidermek istediğini düşünerek kapının önünde uzunca bir bekleyişe hazırlanıyordu ki, yaşlı adamın onu yanına çağırdığını gördü şaşkınlıkla. Bölmeye girdiğinde, gece bekçisi kapıyı kapattı ve köşedeki taharet musluğunu üç kez saat yönünde çevirdi. Ardından sifon kolunu çekince, yerdeki alaturka hela taşı hafif bir sürtünme sesiyle kenara kaydı ve aşağı inen dik bir taş merdiven çıktı ortaya. Xeno afallamıştı. Gece bekçisi onu bir suça ortak edercesine bilgiççe göz kırparak, bunun Şirket'e giden gizli bir geçit olduğunu söyledi (...)” (Teoman, 2018: 49).

Şirket'in dünyayı işaret etmesine güzel bir örnek de Xeno'nun hiç durmadan çalışmasına rağmen asla işlerini yetiştiremeyip bitirememesidir. Bu durum roman boyunca masada biriken evraklar, yetiştirilmesi gereken dosyalar, raporlar şeklinde tekrarlanır.

Konstantiniyye Üçlemesi'nin ikinci kitabı *Karadelik Güncesi* (2007) yabancılaşma, grotesk yabancılaşma, bakımından oldukça zengin bir romandır. Roman baştan sona bir arayış üzerine kurgulanır. Bu arayış esnasında birey kendine yabancılaşmaktadır. Önce Seyfettin Stigma'yı sonrasında Şazınuş Stigma'yı aradığı süreçte karşılaştığı mekân ve olaylar vesilesiyle Dava Vekili İbrahim Nemrud ortama ve kendine yabancılaşmaktadır. Örneğin Seyfettin Bey'i aradığı ve dışarıdan normal bir daire gibi görünen ilk evde evin bir hayvanat bahçesi olarak kullanıldığı gören İbrahim Nemrûd bu durum karşısında bulunduğu ortama ve benliğine yabancılaşmaktadır:

“Koridora açılan bütün odalara tek tek baktılar. Hepsinde tahnit edilmiş, irili ufaklı, çeşit çeşit hayvanlar vardı. Suaygırı, fil, ayıbalığı, hatta zürafa bile eksik değildi bu dev koleksiyonda. Boyu odaya sığmayan zürafa, döşemenin üzerine yan yatırılmıştı. Burasının bir tür KAYB (Kayıp Yaratıklar Bürosu) olduğunu düşündü İbrahim Nemrûd. Sonra başka bir imge geldi gözlerinin önüne: Ak Sakalı göbeğine dek inen, kartal bakışlı ve buyurgan, çağdaş bir Nuh Peygamber'di Seyfettin Bey.” (Teoman, 2008: 50).

İlk romanda olan arayış ve kaybolma metaforu bu romanda da karşımıza çıkmaktadır. Yazar burada Dava Vekili İbrahim Nemrûd'a bir şahsı aratırken onu içerisinde bulunduğu duruma, kendine ve kimliğine yabancılaştırmaktadır.

Karadelik Güncesi (2007) romanı baştan sona belirsizliklerle doludur. Romanda yazar bir düğümü verip onu çözerken başka bir düğümü vermektedir. İnişli çıkışlı ilerleyen roman bu bakımdan sürükleyiciliğini de korumaktadır. Aynı sürükleyici tavrı serinin üçüncü kitabı olan ve yazarın ölmeden önce çıkardığı *Gecenin Atları* (2011) romanında da görmek mümkündür.

Ali Teoman'ın yabancılaşma mantığı ilk iki romanda (*Uykuda Çocuk Ölümleri*, *Karadelik Güncesi*) olduğu gibi *Gecenin Atları* (2011) romanında da değişmemiştir. Arayış/kayboluş teminin hâkimliği yazarın diğer romanlarında olduğu gibi bu romanında da baskındır. Yine bu romanında da dehlizleri kullanarak, farklı buluşma noktaları belirleyen yazar tüm bunları yabancılaştırma için birer araç olarak kullanır. Buluşma mekânlarının garipliği de bireyi içerisinde bulunduğu ortama yabancılaştırmaktadır. Bahtiyar'ın kazan dairesi yahut da hamamda rektörle görüşmesi sıra dışı bir olay olmasının yanı sıra karakteri bazı sorgulamalara yöneltilmektedir:

“Bunu biraz garipsedim. Kazan dairesi toplantı mekânı olarak bayağı alışılmadık bir yerdi. Niye buraya çağrılıyordum acaba? SALT üyesi olduğum için rektör benden binanın ısıtma tesisatıyla ilgili birtakım bilgiler isteyecek olmalıydı. Ama bu konuda ona yardımcı olamazdım, ben de konunun tümüyle yabancıydım açıkçası. Ya da, kimbilir, bir angarya yükleyecekti belki.” (Teoman, 2019: 92).

Aynı garipsemeyi Bahtiyar rektörün hamamda görüşmesinde de yaşamaktadır (Teoman, 2019: 334-335). Bu durum karşısında Bahtiyar'ın içerisinde bulunduğu ortama ve dolayısıyla karşısındakine yabancılaşmaktadır.

Kaybolma ve arayış temi Ali Teoman'ın sıklıkla kullandığı bir temdir. Romanda da Bahtiyar Bahtıkara'nın öğrencilerinin ortadan kaybolması ve onları ararken aslında kendisinin de kaybolması Bahtiyar'ı içinde bulunduğu ortama yabancılaştırmıştır (Teoman, 2019: 167).

Bu kayboluşlar ve arayışlar sonucunda Bahtiyar ilk roman *Uykuda Çocuk Ölümleri* (2002) örneğinde olduğu gibi farklı mekânlara ulaşmaktadır. Kütüphaneden rektörlüğe gitmeye çalışırken yönünü bilemeyen Bahtiyar kütüphane görevlisinden yardım istediğinde de bambaşka ve oldukça uzun bir yol ile rektörlüğe varmaya çalışmaktadır (Teoman, 2019: 190-196). Bu uzun yolun ardından rektörün odasına ise bir gardırobun içinden girerek çıkar:

“Arkamı dönüp baktım, kütüphane memuru ilerlememi işaret ediyordu. Bir adım daha attım. Tahta bir kapı vardım önümde. İtince, açıldı. Bir anda ışıktan gözlerim kamaştı. Elimi gözlerime siper ettim ve sendeleyerek dışarı çıktım. Yüksek tavanlı, hayli geniş bir odadaydım. Duvarlar lambriydi. İleride, pencerenin yanında, büyük bir yazı masası vardı. Karşısına bir çift yapay deri koltuk ve beşgen bir cam sehpa konmuştu. Bu odayı ve bu mobilyaları biryerden gözüm ısıniyordu, ama nereden olduğunu çıkaramıyordum. Birden odanın diğer yanındaki yüksek bir kapı açıldı ve rektör içeri girdi! Beni görünce, ürkererek bir adım geri sıçradı adam. Birden aklım başıma geldi. Gardroptan geçerek rektörün odasına girmiş olmalıydım!” (Teoman, 2019: 197).

Bahtiyar bu satırlar sonrasında bunun nasıl mümkün olabileceğini sorgularken içerisinde bulunduğu duruma da hızlıca alışmaya çalışır (Teoman, 2019: 198).

Romanın sonu yabancılaşma için verilen en güzel örnektir. Yazar roman boyunca okuduğumuz her şeyi alaşağı ederek yeni bir gerçeklik yaratır. Ve en önemlisi bu gerçekliğin görünen gerçeklikle de alakası yoktur. Rektörün Bahtiyar’a ölümsüzlük teklifi, öğrencilerinin bu uğurda kaybolması, Alev Vela’nın rektörün kızı olduğunu öğrenmesi gibi gerçeklerle yüzleşince Bahtiyar Bahtıkara’nın yabancılaştığını görmekteyiz (Teoman, 2019: 468).

Yazar Ali Teoman serinin ilk iki romanı ile karmaşık, kaotik bir dünya sunarak groteskin aslında sınır tanımayan yapısını zaman ve mekân algısı ile okurlara sunmuştur. Yani bu iki romanda da gerçek zaman ve mekân algısından söz etmek mümkün değilken bu gerçeksizlik karakteri ve okuru yabancı, korkutucu ve tekinsiz bir dünyaya götürmektedir. İşte romanların grotesk unsuru tam da burada başlamaktadır.

Murat Gülsoy’un son romanı *Ve Ateş Bizi Tüketiyor* (2019) romanında da baskın bir belirsizlik ile karşılaşmaktayız. Romanda kaybolan komşusunu belirsiz bir şekilde ve

belirsiz bir mekânlar silsilesinde arayan genç adam bu hikâyenin peşinde bir belirsizliğe sürüklenir. Zira zaten roman belirsiz bir şekilde biter. Fakat okur aranan adamın aslında arayan adam olduğunu yani her iki komşunun aynı kişi olduğunu polisle konuşmasından anlar:

““Merhaba amca.”

Amca mı?

“Merhaba.”

“Kimliğinizi görebilir miyim?”

“Tabii.”

Elimi cebime attığımda sadece yaşlı komşumun kimliğini bulabildim. Kendi kimliğimi almayı unutmuştum. Polis uzattığım kimliği aldı. Bir fotoğrafa bir de benim yüzüme baktı.

“Kaybolmuş,” dedim. Çok yorgundum. Genç polisin ben anlatmadan her şeyi anlayacağını umdum. Polis başını salladı.

“Haydi gel, seni evine götürelim.”

Tartışacak gücüm kalmamıştı. Aramaya yarın devam edebilirdim.” (Gülsoy, 2019: 276-277).

Yukarıdaki örnekte de görüldüğü gibi birey aslında kendini aradığının bile farkında değildir.

Verilen örnekler doğrultusunda arayışın belirsizliği destekleyen önemli bir unsur olduğunu söylemek yerinde bir tespit olacaktır.

Hasan Ali Toptaş belirsizlik ve arayış metaforlarını romanlarında sıklıkla işleyen yazarlarımızdandır. Hemen her romanında aynı metaforu ve bu metaforların ortaya çıkardığı kaos ortamını başarılı bir şekilde işlemektedir. *Gölgesizler* (1994) romanı da bu belirsizliğe verilecek ilk roman örneklerindedir. Roman tamamen bir masal köyünü andırmakla birlikte belirsiz kayboluşlar ve kaybolan kişilerin yıllar sonra bir anda çıkıp gelmeleri okurun zihnini oldukça zorlamaktadır. Roman ilk bakışta bir köyde geçen olayları berber dükkânı merkezinde anlatıyor gibi gözükürken meydana gelen olaylar ve belirsizliklerden ötürü daha kapsamlı ve katmanlı bir yapıya sahip olmuştur. Düz bir

mekân ve zaman algısı olmayan romanda hayal ile gerçeklik çatışmasının baskın olduğunu söylemek mümkündür. Yazarın genel tutumunun bu olduğunu yaptığı bir söyleşide düş ile gerçekliğin daima el ele yürüdüğünü “ikisini ayırmak her alanda zor” cümlelerinden anlamaktayız (Dönmez, 2017: 194).

Romanda bir köyde bir de şehirde olmak üzere iki ayrı berber dükkânı olmaktadır. Fakat köydeki berber dükkânı daha merkezde yer alırken şehirdeki dükkân daha arka planda yer almıştır. Bunun önemli bir sebebi köyde meydana gelen olağanüstü olaylar ve belirsizliklerdir. Ayrıca şehirde yer alan berber dükkânında oturanın anlatıcı (yazar) olduğunu görmekteyiz.

Romanda belirsiz olan birçok unsur bulunmaktadır. Romanın geçtiği köyün adı bile belli değildir. Ve bu köyde belirsiz bir sürü olay yaşanır. Özellikle roman kahramanlarının belirsiz bir sebeple yok oluşları ve aniden gelişleri de bu belirsizliği desteklemektedir. Bu yönüyle polisiye/gerilim kurgusu da veren yazar postmodern tekniğin istediği polisiye/gerilim kurgusunu bu romanda oldukça başarılı bir şekilde vermiştir. Ayrıca romanın adına bakacak olursak gölgesiz olmak tabiri “Gölgesizlik, gölgesiz olmak, gölgesiz kalmak gibi ifadeler, her şeyden evvel olağandışıdır. Bu nedenle daha en başta, okurun gerçeklik algısında bir bulanıklık meydana gelecektir.” (Ertem, 2018: 110) cümleleriyle de ifade olunduğu gibi yine gerçekliği yıktığını söyleyebiliriz. Burada grotesk açıdan metinde yer alan belirsizliklerin üzerinde durulacaktır. Bu belirsizliklere ilk örnek olarak romanın en başında Nuri karakterinin bir anda ortadan kaybolmasını görmekteyiz (Toptaş, 2014: 14). Nuri aranırken Güvercin karakterinin de ortadan kaybolması ve onun aranmaya başlanması ile belirsizlikler devam etmektedir (Toptaş, 2014: 35). Güvercin’in kaybolmasını Cennet’in oğlundan bilen muhtar ve ahalisi oğlanı takibe alırken bir anda onun da ortadan kaybolması ve geri geldiğinde aklını yitirmiş olarak gelmesi de romandaki belirsizliklere devam edildiğinin işaretidir. Bir anda kaybolan Nuri’nin bir anda kendiliğinden ortaya çıkması (Toptaş, 2014: 52) romandaki belirsizliklerin artık kanıksanmasını sağlamaktadır. Yazar bu belirsizliği vererek zihnini bulandırmakta ve dolayısıyla bireyi yabancılaştırmaktadır. Groteskin amacına ulaştığı bu metinde belirsizlik bireyi yabancılaştırmak için kullanılmıştır. Böylelikle yazar grotesk algıdaki belirsizliği gerçek gibi göstererek veyahut da gerçekliği tamamen yitirerek vermektedir.

Hasan Ali Toptaş'ın *Kayıp Hayaller Kitabı* (1996) romanı da belirsiz bir şekilde biterken, hikâyeye içerisinde de yazar tarafından belirsiz bırakılan birçok nokta bulunmaktadır. Zira romanı okurken okuyucuda belirsiz kişilerin belirsiz mekân ve zamanda geçen belirsiz hikâyelerini okuyormuş hissi uyanmaktadır. Romanın adının *Kayıp Hayaller Kitabı* (1996) olması da zaten okurda belirsiz bir şeyler okuyacağı izlenimini uyandırmaktadır. Romanda ise her karakterin bir hayali olmakla birlikte bu hayaller asla gerçekleştirilememiştir. Bu yüzden de gerçek bir dünyadan ziyade hayal dünyasını hatta gerçekleştirilemeyen hayal dünyasını okumaktayız.

Romanda en belirsiz kişi ve kişinin hikâyesi ise Kevser karakterinde yatmaktadır. Kevser romanın merkezindeki karakterdir. Etrafında anlatılan bütün hikâyelerin Kevser ile bir ilişkisi bulunmaktadır. Hamdi'nin dedesinin içten içe sevdiği kadın, Hasan'ın dedesi Ali'nin sevdiği ama kavuşamadığı kadın, Hidayet'in evlendiği kadın, Elif'in kaderinin benzetildiği kadın... Romanda yer alan hikâyeleri Semih Topsakal "*Hasan Ali Toptaş'ın Romanlarında Postmodern Öğeler*" başlıklı yüksek lisans tezinde şu şekilde maddelendirmiştir:

- “1. Romanın başındaki film sahnesinde çocuğun ölümü ve kadının evi yakması, adamın başının ezilerek öldürülmesi
2. Kevser'in Ali'ye olan sevdası ve Hidayet tarafından kaçırılması
3. Kevser'in aklını yitirmesi ve köye dönmesi
4. Elif'in yeni bir ev hayali kurması, Hicabi ile olan kavgaları, Hicabi'nin Hidayet'le kavgası
5. Elif'in kardeşi Celil'in eşi Nesime'nin Almanya'ya gitmesi, ondan haber alınmaması, Celil'in yaşadıkları ve Hüseyin'in atı parçalayıp evdeki eşyalarla yakması” (Topsakal, 2011: 77)

Aslında Kevser daha en başta görünüş itibariyle somut gerçeklikten uzak bir yapıya sahip bir karakterdir. Aynı zamanda bu görünüşü itibariyle bir deli imajı çizen Kevser'in aslında Hasan'ın dedesi Ali'nin bir hayalidir. Fakat Hasan'ın dedesi de roman boyunca kimse tarafından görülmez. Bu durumda aslında o da gerçekte olmayan bir karakterdir:

“...çamurlu bir sesle hırladığımı ve atılıp beni yere devirdiğini de fark etmedin; devirmişti oysa, dahası, tepeme çullanıp tıpkı bir insan gibi iki eliyle ümüğümü sıkıyordu da o sırada ben gözlerimi medet umarcasına senin yüzüne dikmişim ama

beni gene görmüyordun sen, içler acısı halimi bilmiyor, biliyorsan da hiç aldırmıyordun (...)" (Toptaş, 2017: 156).

Fakat aynı sahneyi Hasan anlattığında görüyoruz ki aslında Hasan'ın arkadaşı olan Hamdi'nin dedesi Hasan tarafından görülüyor ve " (...) Kevser sanki hiçbir şey yokmuş, sanki o aksakallı adamcağız kocaman bir küfe gürültüsüyle çamur deryasına yıkılmamış (...)" (Toptaş, 2017: 121) cümlesiyle ifade etmektedir. Fakat burada da dikkat çeken en önemli unsur iki yakın arkadaş olan Hamdi ve Hasan'dan Hasan'ın Hamdi'nin dedesini tanımamış olması ve ondan bahsederken de "aksakallı adamcağız" tabirini kullanmasıdır. Bu ifade ile Hasan'ın arkadaşı Hamdi'nin dedesini tanımadığını görmekteyiz. Yazar tarafından burada bir belirsizlik yaratılmak istenmiştir. Bu belirsizlik ile grotesk yabancılaşmayı veren Toptaş, hem okuru romana karşı merak ettirmiş hem de bu sayede romanda tekinsiz bir hava yaratmıştır.

Burada dikkat çeken nokta Hamdi'nin dedesinin kendi gerçekliğini de sorgulamasıdır. Kendinden kuşku duyması okuru da kuşkuya düşürmekte ve gerçekliğini sorgulamaktadır. Beyza Ertem'in "*Hasan Ali Toptaş'ın Romanlarında Gerçeklik Algısı*", başlıklı yüksek lisans tezinde bu belirsizlik ile ilgili olarak şunları dile getirmektedir:

"Hasan ve anlatıcı, gerçek dünya olarak niteleyebileceğimiz dünyadan seslenirken, Hamdi'nin dedesi hayal edilmiş bir dünyadan seslenmektedir. Bu iki dünyaya bir de yazarın kendi dünyası yani romanın mensup olduğu kurmaca eklenebilir. Bu durumda Hasan'ın başına gelenlerin bir de Hamdi'nin dedesinin gözünden aktarılması, farklı boyutta bir belirsizliğe sebep olmaktadır. Aslında burada bahsettiğimiz belirsizlik, okura oynanan oyunun bir parçası olarak değerlendirilmelidir." (Ertem, 2018: 141-142).

Romandaki grotesk yabancılaşmayı sağlayan unsur ise bu belirsiz kişi ve olayların gerçekmişçesine verilmesidir. Roman bu bakımdan bir hayal dünyasını okura sunmaktadır diyebiliriz. Bu hayal dünyası onu groteskleştiren yabancılaştırıcı yönüdür.

Romanda belirsiz olan bir diğer unsur ise zaman kavramıdır. Zamana dair hiçbir bilgi bulamadığımız roman elektriğin kasabaya gelişi ile köyde yer alan açık hava sineması ile 70'li yıllara ait olabileceği tahminini oluşturmaktadır. Aynı belirsizlik mekânda da söz konusudur. bir köy ve kasaba vardır fakat bu mekanın

Romanın sonunda annesi ile karşılaşan Hasan'ın, annesine Hamdi nerde diye sormasına cevaben aldığı "Hamdi de kim?" (Toptaş, 2017: 310) sorusu aslında yaratılan karakterlerin tamamen Hasan'ın zihninde olduğunun bir göstergesidir. Üst kurmaca tekniği ile yazar aslında Hasan'ın zihnini ve onun zihin dünyasında yarattığı karakterleri okura sunmaktadır.

Örneğini verdiğimiz *Kayıp Hayaller Kitabı*'nda (1996) yazar tamamen gerçekliği yitirip hayal alemindeki dünyadan bahsederek belirsizliği sağlamaktadır.

Hasan Ali Toptaş'ın *Bin Hüzünlü Haz* (1999) romanı da arayışa güzel bir örnek olacaktır. Romanda yazar kahramanı önce ormanda kaybeder sonra da onu bir arayış içerisinde bırakır. Nesnelere, kişilerin ve zamanın kaybolması, bir boşlukta yaşanmış izlenimi vermektedir. Zamanın yittiği bir yerde belirli bir mekânın olması beklenemez. Tamamen belirsizliğin hâkim olduğu bu romanda yazarın yarattığı dünya bu noktada grotesk bir dünyadır:

"(...) böceklerin dağınlığı ve onca bitkinin sıklığını sessizce aralayıp ormana sızan farklı zamanlara ve hayatlara ait birtakım

derken, ormandan ancak ormanın içindeyken, dışını hayal ederek çıkabileceğimi düşündüm." (Toptaş, 2019: 109).

Burada hem metin hem de yapının bütünlüğü ihlal edilerek hayal, sanrı halinden gerçekliğe düşüşü görmekteyiz. Yazar romanda hayal dünyasından, sanrı aleminde dönüş yapabilmek için genellikle "derken..." şeklinde vermektedir. (Toptaş, 2019: 108-109). Okuru yükseltip bir anda düşürür.

Belirsiz anlatıcı, belirsiz kahraman, belirsizliklerle dolu bir metin yapısı bütün parçaları ile grotesk bir anlatımdır. Yıldız Ecevit " ...her yönden belirsizliğe açılan imgeleşmiş metnin organik bütünlüğüdür" derken onun belirsiz dünyasının yarattığı yapıya dikkat çekmektedir. (Ecevit, 2016: 177).

Bin Hüzünlü Haz (1999) örneği ile grotesk algıdaki belirsizlik metaforunun arayış ile sağlandığını söyleyebiliriz.

Sonuçta Hasan Ali Toptaş'ın hem *Kayıp Hayaller Kitabı* (1996) romanında hem de *Bin Hüzünlü Haz* (1999) romanında grotesk belirsizlik; gerçekliğin kaybolması, hayal dünyası ve arayış metaforu çerçevesinde verilmiştir. Buradaki belirsizlik yabancılaşmaya vesile olmaktadır. Yazarın romandaki belirsizliği öylesine derinleştirilmiştir ki bu da romana masalsi bir hava katmaktadır.

Yabancılaşma incelemesini toparlamak gerekirse; sonuç olarak grotesk yabancılaşmanın kendi içerisinde yararlandığı farklı bileşenleri vardır. Bu bileşenler belirsizlik, unutkanlık, bireyin dünyaya yabancılaşması, inanç yitimi ve son olarak da yaşama karşı duyulan korkudur. Bu bileşenlerin romanlardaki yansımalarına baktığımız zaman bu yabancılaşmanın Marx'ın yabancılaşmasından çok daha farklı olduğunu görmekteyiz. Grotesk yabancılaşmanın merkezinde toplum değil birey yer alır ve bu yabancılaşmada bireyin aniden ve özellikle “tekinsiz” olandan yabancılaşması söz konusudur. İncelenen romanlardaki yabancılaşma da bu doğrultuda karşımıza çıkmaktadır. Çalışmamıza dahil ettiğimiz eserlere baktığımızda yabancılaşma unsurunun farklı açılardan ele alınmıştır. Bu da Türk edebiyatında grotesk kavramının yabancılaşma kavramı üzerine yoğunlaştığını ve onu birçok açıdan eserlerinde örneklendirdiğini göstermektedir.

Türk edebiyatındaki grotesk yabancılaşma algısı incelenen romanların hemen hepsinde tespit edilmiştir. Bu da gösterir ki 1980 sonrası yabancılaşma algısı Türk edebiyatında Marksist yönde olduğu kadar grotesk eğilimde de baskın bir şekilde kendini hissettirmektedir.

3. BÖLÜM

TÜRK EDEBİYATINDA İNSAN BEDENİNİN FARKLILAŞMASI/ÇOĞALMASI/GROTESK BEDEN

Grotesk algının bir diğer bölümü olan insan bedeninin farklılaşması, grotesk beden algısı kavramın belki de en tanımlayıcı özelliklerinden biridir. Çünkü normalden farklı olan beden, anormallikler, toplumdan dışlanan beden algısı bizzat groteskin tanımlamasında yer almaktadır. bu bakımdan kavramı tanımlamada ve yorumlamada grotesk beden oldukça önemlidir.

Grotesk beden algısı ile ilgili Türk edebiyatında herhangi bir çalışma bulunmamakla birlikte diğer akademik alanlarda yapılmış çalışmalar bulunmaktadır²⁶.

Groteskin önemli bir bölümü olan insan bedeninin farklılık göstermesi, grotesk beden algısı bizim çalışmamız için de büyük önem arz etmektedir. Çünkü grotesk kavramının bedene yansımaları insan bedeninin farklılaşması ile görülmektedir. Bu sebeple çalışmamızda grotesk kavramının Türk edebiyatındaki örneklerine bakarken beden algısı üzerinden verilen örneklere de yer vermek istiyoruz.

3.1. İNSAN BEDENİNİN FARKLILAŞMASI/ÇOĞALMASI/GROTESK BEDEN

Grotesk tanımlamasında uyumsuzluğun beden üzerinden verilmesi groteskleşen beden ile olmaktadır. Normal beden formlarını bozarak yaratılan bu grotesk bedende en temel absürtlük, uyumsuzluktur.

²⁶ Ballı, Ö. (2016). *Dijital Teknoloji Olanaklarıyla Sanatta Grotesk Bedenler ve Tuhaflık*. Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi.

Doğan, H. (2018). *Sosyolojik ve Psikolojik Olguların Etkisinde Sanatta Grotesk Beden İmgesi*. Yayınlanmış Sanatta Yeterlilik Tezi. Erzurum: Atatürk Üniversitesi.

Yavuz, Ç. C. (2018). *The Grotesque Space: Grotesque Bodies and Identities in Wonderlands*. Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi. İzmir: Ege Üniversitesi.

Grotesk bedenin mantığında normal bedenin zıttı durumlar söz konusudur. Bu zıtlığın temeli groteskin absürtlüğüne dayanabilir. Dışarıda gördüğümüz bedenlerden tamamen farklı, dikkat çeken, normalin ötesinde yer alan bedensel uzuvlar grotesk bedene dâhil edilmektedir.

Grotesk bedenın temel mantığı yine groteskin tanımına dayanmaktadır. Tıpkı tanımında olduğu gibi herhangi bir sınır kabul etmeyen ve normalı alaşağı eden bir durum söz konusudur grotesk bedende de. Bu durumda aslında toplumda kabul görmüş, sıradanlaşmış, normalleşmiş olanın karşısında yer alan grotesk bedende en önemli unsur bedenın tamamlanmamış olmasıdır. Sürecin devam halinde olması durumu esastır. Buna örnek olarak da hamilelik, çocukluk, bir anda aşırı büyüme veya küçülme, bir bedenın normalin dışında görünmesi, vb. durumlar gösterilebilir.

Giriş bölümünde tanımlamasını yaptığımız grotesk beden algısında bir eksiklik yahut fazlalık, bedenın/organların normal diziliminden farklı bir dizilim, abartılı boyut (çok küçük/çok büyük gibi), bedenın çeşitli türlerin birleşiminden meydana gelmesi durumu söz konusudur. Bu bağlamda değerlendirildiğinde kısaca grotesk bedenın normalin dışında olan, korkutan yahut güldüren bir formda karşımıza çıktığını söyleyebiliriz.

Grotesk beden algısı ile kastedilen her türlü normalin karşısında olması durumudur. Bu da cücelikten devliğe, doğumdan, uzuvların farklı düzende olmasına kadar çeşitlilik göstermektedir. Böylelikle beden üzerine yapılan değişiklikler hem korkutucu hem de güldürücü yönüyle zihinlerdeki beden algısını yıkmıştır. Yaratılan bu yeni beden algısında beden gülünç ya da korkunç olsa da esas olan okuyucuyu rahatsız etmesidir.

Sonuçta grotesk beden de bir şekilde yabancılaşmayı sağlamakta ve buna zemin hazırlamaktadır. Çünkü grotesk bedendeki absürtlük, normal dışılık, anormallik bireyin var olduğu bedene ve karşısında gördüğü bedene karşı bir yabancılık çekmesine sebep olmaktadır.

3.1.1. Değişim/Dönüşüm

Groteskin en temel özelliğinden birisi belirli bir değişim içerisinde olmasıdır. Bunun dünya romanlarında güzel bir örneğini *Dönüşüm* (1915) romanı ile veren Franz Kafka da grotesk yabancılaşmayı bu değişim/dönüşüm ile vermektedir.

Bahsedilen değişim dönüşüm fiziksel olabileceği gibi diğer türlü bireyin içerisinde de yaşanabilmektedir. Grotesk algıda incelenecek romanlar düşünüldüğünde değişim/dönüşümün; kılık/kıyafette değişim, zihnen değişim/dönüşüm, değerlerde değişim/ dönüşüm, karakterlerde değişim/dönüşüm, başka bir canlıya değişim/dönüşüm, bir nesneye değişim/dönüşüm üzerinden yansıtıldığı görülmektedir. Bu bağlamda Türk edebiyatında çok tipik diyebileceğimiz beş değişim/dönüşüm örneği karşımıza çıkmaktadır. Bu romanlar: Erhan Bener'in *Böcek* (1982), Tahsin Yücel'in *Peygamberin Son Beş Günü* (1992), Mine Söğüt'ün *Madam Arthur Bey ve Hayatındaki Her Şey* (2010), Murat Gülsoy'un *Karanlığın Aynasında* (2010), *Ve Ateş Bizi Tüketiyor* (2019) romanlarıdır. Bu romanlara hem bedensel değişimi, hem de zihni değişimi vermesi bakımından bu çalışmada yer verilmiştir.

Tahsin Yücel'in *Peygamberin Son Beş Günü* (1992) romanında yazarın değişimi ustaca verdiğini görmekteyiz. Gerek kılık kıyafetle yaşanan yahut da yaşatılmaya çalışılan dönüşüm, gerekse düşünce yapısındaki dönüşümü romana görmek mümkündür.

Roman Fehmi ve Rahmi'nin kendi kültürel bilgileri doğrultusunda yaptıkları okumalar ile ilerlerken Feride ile tanıştıktan sonra onlar için yeni bir ufuk açılır. Ve bir dönüşüm içerisine girerler. Bu dönüşüm tamamen groteskin yapısına uygun bir dönüşümdür. Romanda hem Fehmi hem Rahmi yenilenen bilgiler doğrultusunda daima güncellenir ve ilerleme kaydederler. Bu değişimin fikren yaşanmasının en güzel örneği yola Rahmi gibi komünizme inanarak çıkan Fehmi'de yaşanmaktadır. Fehmi kendini kapital dünyaya evirmiştir.

Romandaki temel diğer değişim dönüşüm ise Fehmi'nin fikir hayatında yaşanır. Komünizmden kapitalizme geçiş yapan Fehmi parayı tercih eder. Bu hem kendi içerisinde zıtlığı barındırmakla birlikte hem de formel bir değişim dönüşüm örneğidir.

Yukarıdaki örneklerden başka olarak Peygamber'in torunu Nâzım'ın kıyafetlerini giyerek Nâzım olmaya çalışması, onun gibi bir devrimci olmak istemesi de romanda verilen diğer değişim örneğidir. Aslına bakılırsa romanda Peygamber kendi kendini yabancılaştırmaktadır. Kendini tüm dünyaya, etrafındaki insanlara hatta kendine bile kapatarak sadece ideolojisi uğruna yaşamak ister. Bunun sonucunda da yabancılaşma yaşanır. Peygamber bu yabancılaşmayı kendisi dışında tüm komünist arkadaşlarının tutuklandığında hisseder. Kendisinin tutuklanmamasının sebebinin kendisi olduğunu, bir eksikliği olduğunu düşünür:

“Oysa Peygamber, her yeni sayının çıktığı haftanın sonunda, en az iki şiirini içeren dergiyi cebine koyarak mezarlığın yolunu tuttu, burada, devrimci görevini yerine getirmiş olmanın bilinciyle, Feride'nin mezarının ayak ucuna çömelerek, Feride'nin önünde, bir bakıma Feride'yle birlikte aşk yatağı düşler gibi, isli hapisane odalarının ranzalarını, buz gibi betonlar üzerinde uyunan tabutlukları düşledi. Hatta, kimi çok sert şiirlerinin yayımlanışını izleyen günlerde, valizine birkaç temiz çamaşır, birkaç çift temiz çorap, birkaç paket de Birinci koyup güvenle polisi bekledi. Polis hiçbir zaman gelmedi.” (Yücel, 2019: 100).

Alıntıda verilen kılık değiştirme Peygamber'in yavaş yavaş kendi benliğini yok etmektedir. “(...) Nâzım'la özdeşleştiğini duydu, (...)” (Yücel, 2019: 207) ifadesiyle Peygamber Nâzım olmak için can atar. O olunca devrimci olacağını hisseder. Böylelikle o olabilmek için kendi kılığına, düşüncelerine ve değerlerine yabancılaşır. O kadar ki bu yabancılaşma sonucunda Samsun (teyide muhtaç) marka sigara içen Peygamber içtiği sigarayı Marlboro olarak değiştirir. Bu değişimin bile Nâzım'a benzeyebilme, onun gibi gerçek devrimci olabilme yolunda bir adım olacağını düşünür.

Örneği verilen alıntıda kılık değişim/dönüşüm ile birlikte benliğin değişimi de söz konusudur. Kendi benliğini kabullenmeyip başkasının yerinde olabilmeyi isteyen Peygamber kendi benliğini de böylelikle yavaş yavaş yok etmektedir.

Yukarıda Peygamberin hayal kırıklıklarının tamamını özetleyen beklenen polis eve asla gelmez. Bir ömrü bu uğurda bekleyerek geçiren Peygamber ise tüm hayata kendini kapatır.

Romandaki yabancılaşma Peygamber'in kendini dış dünyaya tamamen kapatmasıyla yaşanmaktadır. Aslında bir ölüm ile gerçekleşen bu içe kapanma hapse atılmama ile

devam eder. Ve değişen düzene istese de ayak uyduramaz. Uydurmaya çalıştığı zaman da hem komik hem deli durumuna düşer. Kahramanın burada komik hale düşmesi de aslına bakılırsa groteskin güldürücü yanını vurgulamaktadır.

Bu alıntıda Nazım'ın kıyafetlerini giyen dedenin, Peygamber'in, diğer insanlar tarafından deli gözüyle bakılmasına şahit olmaktayız. Bu sebeple kimse onun dediklerini ve fikirlerini önemsemez, ciddiye almaz. Peygamber devrim fikrine o kadar çok kanalize olmuştur ki farklı giyinen insanların kılık değiştirmek için böyle giyindiği kanısına varır:

“Şimdi tanıdım, Maruf'sun sen, Matrakçı Maruf,” dedi, dikey ak çizgili lacivert takımı, dikey mavi çizgili ipek gömleği ve inci kaşlı kocaman kravat iğnesiyle onun da devrim için kılık değiştirmiş olabileceğini düşündü, (...)” (Yücel, 2019: 251).

Tahsin Yücel bu romanı ile ideolojik yabancılaşmayı vermeye çalışsa da bu ideoloji uğruna yabancılaşan tipleri abartarak, aşırılığa kaçırarak kişileri ve dolayısıyla da toplumu ironik bir dille okura sunar. Bu da romanın en grotesk yanıdır. Bu yüzden romanın yabancılaşması toplumsal ya da aydın yabancılaşması değil birey açısından yabancılaşmasıdır:

“Kutsallaştırılan, tartışmaya kapalı değere “komik” olanın değersizleştirici gücünü devreye sokarak yıkıcı bir saldırıda bulunmuş, tartışılması bile düşünölemeyen ideolojik değerlerin koruma kalkanını ”komik”in değersizleştirici etkisiyle yerle bir etmiştir. Sorgulamaya kapalı ideolojik değerleri sıradanlaştırarak tartışmaya açmıştır.” (Erbay, 2010: 224-225).

Alıntı ile vurgulanmak isteyen aslında groteskin alaşağı etme, yıkma gücüdür. Bunu da komikleştirerek yapar. Bu bağlamda *Peygamberin Son Beş Günü* (1992) romanı son derece güçlü bir grotesk algıya sahiptir.

Groteskin kutsal değerleri alaşağı etmesi, tartışılmaz sayılan güzellik algılarını yahut fikirleri yok etmesi özelliği üzerinde ısrarla durmuştuk. İşte bu romanda da groteskin bu değerlere karşı açtığı savaşı görmekteyiz. Diyebiliriz ki Tahsin Yücel'in ironik dili sayesinde bu roman birçok açıdan grotesk unsurlar barındırmaktadır. Ve romanda

yabancılaşan birey, Peygamber, grotesk değişim/dönüşüm yolu ile yabancılaştırılmaktadır. Bunun sonucunda groteskin tüm unsurlarının birbiri ile ilişkili olduğunu da söyleyebiliriz.

Peygamberin Son Beş Günü (1992) ile ilgili sayılan tüm değişimler romanda bireyi yabancılaştıran unsurlardır. Bu yabancılaşma fikirlere, topluma ve en önemlisi kendine yabancılaşmadır. Bunu yazar kullandığı dil ve kurgusu sayesinde groteskleştirmiştir.

Groteskin değişen/dönüşen yapısına verilebilecek ve Türk edebiyatının ilk örneklerinden sayılabilecek Erhan Bener'in *Böcek* (1982) romanı postmodernist unsurlar da barındırması bakımından araştırmamızda yer almıştır. Romana tamamen postmodern bir roman diyemeyiz. Fakat bununla birlikte romanın bir geçiş romanı olduğu söylemek gerek roman kurgusu bakımından gerek dönem bakımından yerinde bir tespit olacaktır.

Franz Kafka'nın *Dönüşüm* (1915) romanı ile *Böcek* (1982) romanının birçok benzerliği bulunmaktadır. Kafka'nın *Dönüşüm*'ünde yaşanan form değişikliği Erhan Bener'in *Böcek* (1982) romanında da Komiser Recai'nin çevresindeki iğrendiği insanları bir hamamböceği gibi tasvir eder.

Komiser Recai'nin böcek olarak uyanan Gregor Samsa ile ortak noktaları o da uyanır uyanmaz bir hamamböceği ile karşılaşmış olmalarıdır. Banyoda tıraş olmaya giden Komiser Recai onu "Tam o sırada çarptı gözüne hamamböceği" (Bener, 1995: 17) cümlesiyle ifade ettikten sonra hamam böceğini öldürme planları yapmaktadır. Fakat içten içe de ondan korkar, midesi bulanır:

" Makineyi tekrar yanağına değıdirdi. Kendi kendini kandırdığını bile bile, "İşte unuttum gitti," dedi sevinçle. Yüzünü aynaya yaklaştırdı ve o anda, yan gözle böceğı kollamakta olduğunu fark etti deminden beri. Böcek hep aynı yerde duruyordu. Gülünç bir biçimde oynatıp duruyordu duyargalarını. Onunla alay ediyordu. Edepsizce gülüyordu." (Bener, 1995: 17).

Yukarıdaki ifadelerden de anlaşılacağı gibi Komiser Recai böcek karşısında ne yapacağını bilememektedir. Uzun uzun onu öldürme planları yapar. Romanı grotesk

yapan sahnelerden birisi olan bu böcek ile konuşma sahnesi ilerleyen zamanlarda da dönüşüm ile karşımıza çıkacak ve grotesk imgenin en yoğun verildiği yerler olacaktır. Zira kahraman böcekteki pislği imgelem yolu ile hayatta nefret ettiği, pis ve çirkin bulunduğu durumlarda da kullanmaktadır. Burada değişim/dönüşüm kahramanın zihni ile verilmekle birlikte, diğer insanların böceğe dönüşmesi üzerinden anlatılmaktadır. Bu bağlamda da değişimin farklı bir canlıya evrilmesi üzerinden verildiğini söyleyebiliriz.

Böceği gördüğü andan sonra pis ve midesini bulandıran olaylar ve kişiler hakkında böcek diyen Komiser Recai romanda bunu bir leitmotif olarak verir.

“... dişlerini hiç fırçalamaz. Kapının kilidini çevirir, kızı kucağına oturtur, sigaradan sararmış dudaklarını ağzına yapıştırır...”

Pis böcek...” (Bener, 1995: 57).

Yukarıda alıntılanan sahne roman boyunca kahramanın midesini bulandıran düşüncelerde kullanılmaktadır. Burada dikkat çekilmesi gereken nokta mide bulandırıcı sahnelerin çeşitli olaylarda yeniden tekrarlanmasıdır. Yazar bunu o kadar sık tekrarlar ki aslında bu sahneler yeraltı edebiyatı sınıflandırılmasında örnek gösterilebilecek mahiyettedir. Fakat buradaki nüans bir dönüşümdür. Yazar sevmediği kişileri bir böceğe dönüştürmektedir. Buna bir örnek:

“Sesi, eski günlerindeki gibi sert ve katı. Yan gözle bakıyor şoför ve sesini çıkarmadan alıyor uzattığı parayı. Sol eliyle direksiyonu tutarken, ön camın önündeki aralığa yığıldığı paraların içinden, paranın üstünü sayıp uzatıyor. Paraları cüzdanına sokamayacağını kestiriyor Recai Bey. Tomarıyla tikiştiriyor paltosunun yan cebine. Teypte yayvan bir kadın sesi, “Aşkım, aşkım!” deyip duruyor. “Sustur şunu!” demek geçiyor içinden ama dudakları bile kasılmış soğuktan. Herkes bir aşktır tutturmuş. Adam kalkıyor, üç kurşunda delik deşik ediyor kadını. “Niye yaptın oğlum!” diyorsun. “Aşıktım,” diyor. Ya da kadın, gece yarısı evine aldığı aşığıyla bir olup, yatağında uyuyan kocasını, kuşbaşı doğrar gibi doğruyor baltayla. Herif altmışını çoktan geçmiş, bilmem ne barındaki konsomatris için hanını hamamını satıyor, meyhane köşelerinde dilenmeye başlıyor. Haşmet Hanım da, “Aşkımızın şerefine!...” diyerek deviriyordu koca bardak rakıyı gırtlığına. Leş gibi içki kokuyordu. Bilmem ne parfümü kokuyordu. Her yanına bulaştırmıştı o kokuyu. Koltuk altına, apış arasına da ter kokusunu giderir diye reklamını yaptıkları spreylere sıkılmıştı imanına kadar. Kokuların hepsi birbirine karışmıştı. Saçları yağ kokuyordu. Ağzı pastırma kokuyordu. Pis bir ruj kokuyordu. Bacaklarının kollarını ağdayla yeni yolmuş olmalıydı, pençe pençe kızarmıştı. Donunu çıkardığı zaman...” (Bener, 1995: 42).

Yukarıdaki alıntıda dikkat çeken önemli noktalardan birisi de tüm bu sahnenin kahramanın zihninde canlandırılmış olmasıdır. Bu noktada Türkân Soman Çelik'in vurguladığı önemli bir unsur vardır. O da groteskin hayvana dönüştürmesinin amacının aslında yaşanan hayatı sorgulamasıyla ilintili olduğunun vurgusunu yapar (Soman Çelik, 2016: 198).

Modernist bir roman olmasına rağmen bireyin değişim/dönüşüm yakalaması bakımından Franz Kafka'nın *Dönüşüm* (1915) romanı ile özdeşleştirilen roman, bireylerin dönüştürülmesi ile postmodernizmin sezgilerinin görüldüğünü hissettirmektedir. Bu bakımdan önemlidir. Erhan Bener'de bu sezgisel yaklaşımı groteskleştirerek okura hissettirmektedir.

Grotesk dönüşümde hayvana dönüşüm çok sık rastlanan bir durumdur. Groteskin en güzel örneklerinden olan Franz Kafka'nın Gregor Samsa'yı böceğe dönüştürmesi ile ilgili Türkân Soman Çelik'in "*Edebiyatta Grotesk Kavramı*" makalesinde "Dışardan bakıldığında, çok çirkin, mide bulandıran bir böceğin görüntüsüne sahipken, içe dönüldüğünde, hassas, temiz kalpli, iyi niyetli, yumuşak başlı bir insandır." (Soman Çelik, 2016: 198) ifadesiyle sadece fiziki bir dönüşümün yaşandığının ama ruhen insan vasıflarına devam ettiğinin vurgusunu yapmaktadır. Murat Gülsoy'un *Karanlığın Aynasında* (2010) romanında da Orhan'ın sadece fiziken bir dönüşüm yaşadığını görmekteyiz.

Romanında kahramanın bir arayış sonrası yaşadığı sanrı ile birlikte bir oyuncak bebeğe dönüşmesi Türk romanında bu değişimin fiziksel dönüşümü göstermesi bakımından güzel bir örnektir:

"Zehra konuşurken garip bir şekilde halıların desenleri anlattıklarının görsel karşılıkları halinde zihnimde deşifre olmaya başlamıştı. Neden olmasın, diye düşünüyordum. Çok eskiden Sarp'la yaptığımız gibi, halıya uzanıp figürlere göz hizasından bakmak istiyordum. Yere uzandım. Başka zaman olsa sadece hayvanlara, bitkilere, çiçeklere, sarmaşıklara benzeteceğim tüm o stilize figürler şimdi canlanıyor, nefes alıp veriyor, beni de Zehra'yı da içine alarak farklı bir dünyaya doğru sürüklüyordu. Farklı olasılıklar... yanağımı halıya iyice yapıştırdım. Zehra'nın anlattıkları gerçekliğini yitirirken bu istek dayanılmaz bir arzuya dönüşüyordu. Zehra'nın çıplak ayaklarının halının üzerinde telaşla yürüdüğünü görüyordum. Halı, kaldırma kuvveti çok büyük bir sıvıya dönüşmüş, desenleri de bu ağır sıvının içinde yüzen sarmaşıklara evrilmişti. Canlı ve dost bir

bataklığın içinde devinmeye başlamıştım. Zehra'nın ağırlıksız ayakları üzerimde gezinirken damarlarımdaki kan hafifliyordu. İçim delimsirek bir mutlulukla doluyordu. Sonra ellerinin üzerimde dolaştığını hissettim. Gözlerim açıldı ama ağır şekerli sıvının içinde sonsuza doğru uzayan sarmaşıklar, renkli balıklar, kayıp uygarlıklardan kalmış romantik yıkıntılar dışında bir şey göremiyordum. Beni kendine doğru çevirdi. Hem oradaydım hem simgelerden oluşan tatlı bataklığın içinde. Gömleğimin düğmelerini çözmeye başladı. Yaptıklarına anlam veremiyordum. Ama karşı koyacak gücü de kendimde bulamıyordum. Elleri göğüslerimin üzerinde geziniyordu. Sonra nereden çıktığını anlamadığım vakum gibi bir şeyi sol mememe yapıştırdı. Vakum çok güçlüydü. İçimde ne var ne yok emiyordu. Sütle karışık kanın vakumun arkasındaki hazneye dolduğunu gördüğüm an Zehra vakumu mememden ayırdı. Göğsüm şekil değiştirmiş, pörsümüştü, uzamıştı. Üzerinde yer yer morluklar vardı. Ama bir yandan da kendimi hafiflemiş hissediyordum. Bedenim de küçülmüş gibiydi. Zehra benden çekip aldığı sıvıyı adama içirmeye çalışıyordu. İlginçtir, adam her yudumda biraz daha iyileşiyordu, bedeni büyüyor, sağlıklı bir hal alıyordu. Adam tüm sıvıyı içip bitirmiş ama henüz doymamıştı. Zehra yanıma geldi. Halının üzerindeki çıplak ayaklar bir an kararsız kaldı ama sonra harekete geçti. Beni yerden kaldırdı ve babasının yanına döndü. Yeni doğmuş bir bebek büyüklüğündeydim. Beni babasına uzattı. Babası bir testi suyu alır gibi dikkatle beni aldı, neredeyse benim kadar büyümüş olan sol mememi ağzına götürdü, bir bebek gibi emmeye başladı. Gıdıklanmaya benzer bir his içinde gözlerim karardı.

Kendime geldiğimde Zehra'nın bacaklarının üzerinde sallanıyordum. İlk kez duyduğum bir ninniye söylüyordu. O sırada babasının sesini duydum. Artık sesi metalik değildi, sadece biraz pürüzlüydü.

(...)

Zehra beni kucağına alıp koştu, babasına sarıldı. Ben babasıyla Zehra arasında sıkışıp kalmıştım. Babasının gri ceketini sigara kokuyordu. Adam Zehra'yı aniden kucakladı ve o sırada ben yere düştüm. Yumuşacık zemine hiç ses çıkarmadan çarptım, sanki iskeletim yoktu, pamukla doldurulmuş bir oyuncak gibi hafifçe zıplayarak halının üzerinde yüzüstü kalıverdim. Tüm gücümle kıpırdamaya çalışıyordum. Kalkmalıydım. Buradan bir an önce çıkmalıydım. Ben eskiden ben olmadan önce başka bir şeydim, başka biriydim... ancak tam hatırlayamıyordum. Sözcükler anlamlarından uzaklaşıyordu yavaş yavaş. Zehra beni yine kucağına aldı. Ayaklarını uzattı, beni dizlerine koydu. Sallamaya başladı. Bir şarkı söylüyordu. İçimden içli içli ağlamak geçiyordu. Nedenini bilmediğim bazı şeylerin bana tarifi imkânsız bir acı verdiğini hissedebiliyordum. Bu acı gittikçe yoğunlaşıyor, tüm benliğimi ele geçiriyordu." (Gülsoy, 2014: 150-152).

Orhan yaşadığı bu rüyada bir yandan kendine neler olduğunu görmekte fakat neden olduğunu ve nasıl düzeleceğini bilememektedir. Orhan'ı ayıltıp kendine getirdiklerinde ise kendini yerde yatar bir halde bulur. Buradaki değişim/dönüşüm bireyin zihninde yaşanmaktadır. Bu değişim farklı bir nesneye (oyuncak bebeğe) dönüşmesi üzerinden verilmektedir. Mutlak gerçeklikten sıyrılan bu değişim bireyin yaşadığı bir sanrı yoluyla gerçekleşmektedir.

Karanlığın Aynasında (2010) Orhan bir dönüşüm yaşar. Bu dönüşüm hem korkutucu, ürkütücü hem de gerçek dışıdır. Var olan mantık sınırlarını ihlal eden Murat Gülsoy, bunu rüya/sanrı yoluyla okurla buluşturmuştur. Kafkaesk bir tarz ile yansıtılan bu dönüşüm, yabancılaşma durumunu çok net biçimde gözler önüne sermektedir. Birey başta içinde bulunduğu dünyaya sonra da bedenine yabancılaşır ve oyuncak bir bebek olur. Murat Gülsoy grotesk yabancılaşmayı birçok romanında işlemiştir. Bu romanında da bu değişim/dönüşümün en kafkaesk özelliği olan sanrılar ile yabancılaşmayı vermiştir.

Görüldüğü gibi *Karanlığın Aynasında* (2010) romanında groteskin değişim/dönüşüm yansımalarının uzun ve önemli bir örneği bulunmaktadır. Maalesef ki her romanda *Karanlığın Aynasında* (2010) romanında olduğu gibi net ve derinlemesine işleyen örnekler bulunmamaktadır. Fakat yine de var olan örnekler kısa da olsa yer verilecektir.

Ve Ateş Bizi Tüketiyor (2019) romanında yaşanan en önemli değişim aslında okura alenen verilmez. Hissettirilir. Komşuyu ararken kendini bulan adamı polis "Haydi gel, seni evine götürelim." (Gülsoy, 2019: 277) cümlesinden anlamaktayız. Aslında karakterde baskın bir değişim yoktur. Fakat burada hissettirilen değişim romanın sonunda arayanın aranan insana dönüşmesindedir.

Grotesk dönüşümde esas olan bir form değişikliğidir. Mine Söğüt de *Madam Arthur Bey ve Hayatındaki Her Şey* (2010) romanında bu değişimin üzerinde durmuştur. Romanda önemli unsurlardan birisi de karakterlerin zamanla değişim/dönüşümleridir.

Romandaki en önemli dönüşüm ise Olcayto ve Ruhat'ın yani bir baba oğulun farklı zamanlarda aynı şeyleri yaşamaları üzerinden verilmektedir. Bu noktada romanın zamanın çizgisel olmadığı söyleyebiliriz. Zaman döngüseldir. Burada Olcayto Ruhat'a dönüşmüştür. Oğlu da babası ile aynı kaderi yaşar. Roman ile burada verilen dönüşümün birey üzerinden değil bireyin kaderinin babasının kaderine dönüşümü üzerinden verilir.

Grotesk yabancılaşmanın tanımında da verildiği gibi bu yabancılaşmada bireyin bir anda değişimi esas olmaktadır. Groteske felsefi açıdan bakıldığında “yolda olmak” bir arayış olarak tanımlanırsa eğer bu yolculuk esnasında bireyin değişim ve dönüşümü kaçınılmaz olacaktır. Bu değişim/dönüşüm de beraberinde yabancılaşmayı getirmektedir. Grotesk beden algısında normalin dışındalığı değişim/dönüşüm ile anlatılmıştır.

3.1.2. Tuhaf/Şaşırtıcı Biçim

Grotesk beden algısında ikinci olarak karşımıza çıkan durum tuhaf/şaşırtıcı biçimdir. Grotesk beden önemli bir unsur olan, normalin ötesindeki biçim algısı bu bağlamda değerlendirilmektedir. Tuhaf/şaşırtıcı biçim algı ile ilgili yapılmış çeşitli akademik çalışmalar bulunmaktadır²⁷. Çünkü bu konu beden imgesi bakımından değerlendirildiğinde oldukça önemli bir konudur.

Tuhaf/şaşırtıcı biçimde karşımıza bedendeki uzuvların değişmesi (büyümesi/küçülmesi); bedendeki uzuvların yokluğu, eksikliği; farklı bedenlere girme; tek cinsiyete dönüşme unsurları çıkmaktadır.

Tuhaf/şaşırtıcı biçimde grotesk beden örneklerine baktığımız zaman karşımıza *Karadelik Güncesi* (2007), *İstanbul'da Bir Merhamet Haftası* (2007), *Bir Deliler Evinin Yalan Yanlış Anlatılan Kısa Tarihi* (2009), *Gecenin Atları* (2011), *Madam Arthur Bey ve Hayatındaki Her Şey* (2010) ve *Y* (2018) romanları çıkmaktadır.

Karadelik Güncesi'nde (2007) grotesk beden karşımıza çıkmaktadır. Burada grotesk bedende tuhaf/şaşırtıcı biçimin bedendeki uzuvların değişmesi (büyümesi/küçülmesi) örneğine rastlamaktayız. İbrahim Nemrûd'un karısıyla tanışmasını anlattığı bölümde cinsel organının normal insanlara göre çok daha büyük olduğunun vurgusu yapılmaktadır:

²⁷ Ballı, Özgür (2016). *Dijital Teknoloji Olanaklarıyla Sanatta Grotesk Bedenler ve Tuhaflikler*. Yüksek Lisans Tezi. Ankara: Hacettepe Üniversitesi.

“Cinsel organlarının büyüklüğüyle övünen erkeklerin tersine, çocukluğundan beri hep bol kumaş pantolonlar giyerdi. Henüz beş altı yaşlarındayken, birkaç komşu çocuğuyla birlikte ona banyo yaptıran yaşlı bir temizlikçi kadının, cinsel organını avucunda tartarak, yarı sitemkâr yarı cilveli bir edayla, “Aaa, euzübillah, büyüdüğüde Rabbim şerrinden saklasın!” dediğini anımsıyordu.” (Teoman, 2007: 116).

Yukarıdaki alıntıda organın büyüklüğü, abartılı bir ifadeyle vurgulanmıştır. Bu da bedenin normalden farklı olduğu algısını doğurur:

“İbrahim Nemrûd’un cinsel organının anatomisi gerçekten de hayli ilginçti. İnik durumda, biçimi ve rengiyle tohuma kaçmış orta boy bir patlıcanı andıran organ, kalktığında ürkütücü bir boyuta ulaşıyordu.” (Teoman, 2007: 117).

Görüleceği gibi tamamen grotesk beden kavramının tanımını örnekleyen bu satırlar normal olmayana, grotesk olana örnektir. Grotesk bedendeki normal olamama, abartılı olma (aşırı büyük) durumu verilen örneklerde görülmektedir. Yukarıdaki satırlardan sonra İbrahim Nemrûd’un cinsel hayatında bir problem yaşadığını öğreniriz. Bir süredir cinsel hayatıyla ilgili problemleri var iken bir gün gördüğü bir rüyada:

“Düşünde karısını belinden kavrayıp yatak odasındaki seccadenin üstünde toraman bir koyun gibi dizleri üzerine çökertiyor, güçlü eliyle ensesinden bastırarak alını yere değdiriyordu. Sonra, bu beklenmedik durumun her ikisini de saran heyecanıyla neredeyse odaya sığmazcasına büyümüş olan bilek kalınlığındaki organını sert bir hareketle arkadan sokuyordu karısının içine ve onu çığlık çığlığa bağırtana dek, acımasız darbelerle, derin derin vuruyordu.” (Teoman, 2007: 119).

Elbette çok büyük olması kadar organın işlevini görememesi de grotesk bedene bir örnektir. Bu durumun rüyasına girmesi ile de rüyada bir değişim/dönüşüm yaşanmış organ kendi formundan farklı olarak görülmüştür. Burada groteskin hem grotesk beden örneğini hem de değişimini görmekteyiz.

Bir gün bir dava sırasında cinsel organı ereksiyon olur ve çok absürt bir şekilde büyümeye başlar:

“İki eliyle tutarak eğip bükmeye çalışmış, aşağı doğru bastırılmış, iri başını morarana dek tokatlamıştı. Bunların hiçbirini işe yaramamıştı. Cinsel organı, gövdesinin söz geçirmeyi başaramadığı bir parçasıydı artık. Onunla tüm bağlarını

koparmış, özerkliğini ilan etmişti. Sahibinin emirlerini dinlemiyor, onun bu çaresiz haliyle sinsi sinsi alay ediyordu.” (Teoman, 2007: 127).

Yukarıdaki alıntıda “söz geçirilemeyen” ifadesi groteski vurgulaması bakımından oldukça önemlidir. Bu ifade ile abartılılığı, normal ve gerçek dışılığı vurgulanmaktadır. Böylelikle yazar romanda masalsi bir hava yaratmıştır.

Bu satırlarda da görüldüğü gibi groteskin bedendeki devamlılığını örneklemektedir. Yani cinsel organın bir anda ve durmaksızın büyümesi durumu hem normalin dışında olmakla birlikte absürt, anormal bedeni temsil etmektedir. Yukarıdaki örneklerde cinsel organı İbrahim Nemrûd’un başına bela açan bir organ olarak verilmiştir. Roman boyunca birçok cinsellik vurgusu yapılırken bu vurgulardan bazıları bu şekilde verilmektedir.

Bunun dışında romanda karşımıza bir de dev çıkmaktadır. Şazinuş’u aradığı bir sırada karşılaşılan bu dev şu şekilde tasvir edilmektedir:

“Adam doğrulduğunda, enikonu afalladı Porthos ve bunun o güne dek gördüğü en uzun boylu insan olduğunu düşündü türküyle. Aslında “uzun” sözcüğü adamı tanımlamaya yetmiyordu, yaklaşık üç buçuk arşın boyunda düpedüz bir devdi bu ve yalnızca uzun boylu değil, aynı zamanda iri yapıydı da. Geniş omuzları, sırtındaki özel kesim takım elbisenin içine sığmıyordu.” (Teoman, 2007: 484).

Ali Teoman bu örnekleriyle grotesk bedenın vurgusunu yapmış ve onun absürtlüğünü, normalin dışındalığını ortaya çıkarmıştır. Verilen alıntılar düşünüldüğünde grotesk bedende tuhaf/şaşırtıcı biçimi bedendeki uzuvların değişimi üzerinden anlatabilmek için yazarın absürt ve abartılı anlatımdan faydalandığını görmekteyiz.

Ali Teoman *Konstantiniyye Üçlemesi*’nin üçüncü romanı olan *Gecenin Atları* (2011) romanı da yine bir grotesk beden tasviri ile başlamaktadır. Romanın başkahramanı Bahtiyar Bahtıkara akşam yemekte yediği yemeğin çokluğunu anlatırken “Hüt dağı gibi şiştim.” (Teoman, 2019: 11) ifadesiyle aslında aşırılığı anlatmaya çalışmıştır. Bunun sonucunda bedenın bir dağ gibi şişmesi imgesi zihinde oluşturduğu mana bakımından grotesk bedene örnektir.

Ayfer Tunç'un *Bir Deliler Evinin Yalan Yanlış Anlatılan Kısa Tarihi* (2009) romanında da bedenın tuhaf bir şekilde form değiştirmesi söz konusudur. Doktor Ülkü Bey'in katılımcısı olduğu konferansta dinleyicilerin ilgisini çekmeye çalışırken kullandığı kadın bedeni (Tunç, 2009: 14-15), Moldovyalı Anya'nın bacak boyunun bir metre olması (Tunç: 2009: 26) gibi cinsel çağrışımlar için bedenın yapısını farklı göstererek groteskleştirilmesi söz konusudur.

Sonuçta Ali Teoman'ın grotesk beden algısını verirken bedendeki uzuvlar ile oynaması, onları normalin dışında abartılı bir anlatımla göstermesi söz konusudur. Bu anormallik, sıra dışılık da yazarın eserlerine masalsı bir hava katmaktadır.

Grotesk bedende ısrarla üzerinde durulan metaforlardan ve yabancılaşmaya yardımcı olan metaforlardan birisi de fotoğraftır. Fotoğraflar şüphesiz ki bireyi geçmişe götüren, anıları tekrar yaşamasını sağlayan en kolay ve tercih edilen yoldur. İşte bu zaman yolculuğu ile birey bir yabancılaşma içerisine girer. Fotoğraflar eğer ki şaşırtıcı ve tuhaf bir biçimde yer alıyorsa da grotesktir. Bizim inceleyeceğimiz groteskin insan bedenindeki yabancılaşması bağlamında fotoğraf/resim gibi unsurlarında da bu tuhaflık, şaşırtıcılık esas alınmıştır.

Fotoğraflar sayesinde birey kendini ya da o ân'ı dışarıdan görme imkânı bulabilmektedir. Dışarıdan bir gözle bakabilen birey fotoğrafta yaşanan ân'a uzaklaşmaktadır. Yabancılaşma da tam bu noktada başlar. Fotoğraftaki nesneye, bireye ve zamana bambaşka bir noktadan ve uzaklaşarak bakan birey içerisinde bulunduğu zamana da uzaklaşmaktadır.

Fotoğraf gibi resim, tablo da bireyi yabancılaştırmada yardımcı unsurlardan bir tanesidir. Türk edebiyatında bunun güzel örneklerinden birini *İstanbul'da Bir Merhamet Haftası* (2007) ile veren Murat Gülsoy ayrıca bu romanın kurgusunu da sıradan romanlardan farklı bir şekilde oluşturmuştur. Haftanın yedi gününde yedi ayrı resim ile deneye katılan kişilerin o an hissettiği duygu, düşünceleri anlatan roman bu bakımdan tamamen grotesk bir anlatımdır. Bireylerin ellerindeki sanat eserleri karşısında içinde yaşadığı zamana ve mekâna yabancılaştıklarını görmekteyiz. Ya hayal alemine, ya

geçmiş yahut da kendi zihinlerinden uydurdukları hikâyeye giden anlatıcılar bu noktada bir yabancılaşma yaşamaktadırlar.

An'a yabancılaşmaya örnek misal Halil Sali günü resimden hareketle geçmişte tiyatroyla ilgili bir şeyler hatırlayıp o an'a dönüyor (Gülsoy, 2018: 115). Yahut da Ayşe Hoca resimler karşısında genellikle bir hikâye yazıyor:

“Her şeye rağmen berrak, kolay bir yanı var resmin. Bakan göz ile bakılması gereken figürün arasında duran iki adam, resmin evrenine “normallığı” çağırarak. İzleme eylemine içkin olan pasiflik iddiası bu resmin ana motifi olabilecek kadar güçlü görünüyor. (...)” (Gülsoy, 2018: 42).

Ellerindeki resim karşısında yedi kişi de haftanın yedi günü boyunca farklı şeyler hissetmekte farklı şeyler üretmektedir. Bu resimlerin o anlık onlarda uyandırdığı duygu ve düşünce durumu ile alakalı iken bu teknik ile hem roman kahramanlarını yabancılaştıran yazar aynı zamanda okuru da içerisinde bulunduğu zamana ve kurguya yabancılaştırmaktadır. Burada grotesk beden algısı var olan zaman üzerinden değil bütüne bakıldığı zaman değişim üzerinden verilmektedir.

Madam Arthur Bey ve Hayatındaki Her Şey (2010) romanı ile Mine Söğüt'ün romanında görmekteyiz. Romanda fotoğrafların yüzü yoktur. Romanın kapağında yüzü olmayan bir adamın fotoğrafı vardır. Romanda önemli bir yabancılaşma unsuru fotoğraflar ile verilmektedir. Olcayto'nun fotoğrafların izini sürerek yeni bir hikâyeye yazması ile başlayan serüvende babası ile aralarındaki benzerliği fark eden Olcayto kendi kendini sorgulamadan duramaz:

“Aynada kendisini seyrediyor. Aynadaki görüntüsü bir fotoğraf olsa, kendisini nasıl okurdu? Kendi fotoğraflarına yabancılaşp onlara öyküler uydurmak istiyor. Başkaları için kurduğu hayaller mi daha acıması olurdu, yoksa kendisi için kurdukları mı? Mesela babasının fotoğraflarına baksa. Babasını yeniden yaratsa. Kendisini de yeniden yaratmış olur mu?” (Söğüt, 2019: 85).

Fotoğraflar sayesinde hem babasına hem kendine yabancılaşan Olcayto babası ile arasındaki benzerliği daha yakından hissetmektedir. Bu benzerlik de onda bir yabancılaşmaya sebep olmaktadır (Söğüt, 2019: 69). Bu bağlamda grotesk beden

tuhaf/şaşırtıcı biçimi farklı bedenlerde görülmesi ile karşımıza çıkmaktadır. Kendi benliği dışında farklı bir bedende (babasının bedeni) kendisini gören Olcayto için yardımcı unsur ise fotoğraflardır.

Madam Arthur Bey ve Hayatındaki Her Şey (2010) romanındaki en önemli tuhaflik fotoğraflardaki erkek bedeninin kadın kılığında olmasıdır. Romanın en grotesk özelliklerinden biri de bu örneklerdir:

“ “Babanızın gölgesinin düştüğü fotoğraflardan birinde Madam Arthur Bey üzerinde puantiyeli bir elbiseyle 1950 model bir Chevrolet’ye dayanıp poz vermiş. Başında geniş kenarlı hasır bir şapka. Ayaklarında muhtemelen elbisesi gibi mavi puantiyeli ayakkabılar. Ve gözlerinde kelebek çerçeveli bir gözlük. O da puantiyeli. Dev cüssesiyle kadın elbiselerinin içinde...” (Söğüt, 2019: 90).

Örneklendirilen alıntı ise bedenin farklı bir bedene dönüşmesi yani erkek bedeninde kadın gibi giyinme durumu tuhaflığı yaratan unsurdur. Bu bağlamda değerlendirildiği zaman kadınlar için kullanılan “madam” tabiri ile erkekler için kullanılan “bey” ifadesini bir arada kullanan Arthur Bey, tamamen tuhaf bir kimliktedir diyebiliriz. Ne kadın ne erkek diyemeyeceğimiz Madam Arthur Bey, romanın grotesk bir karakteridir.

Madam Arthur Bey ve Hayatındaki Her Şey (2010) romanında asıl önemli olan fotoğraf unsuru ise fotoğraflarda insan yüzünün yer almamasıdır. Romanı en grotesk yapan unsurlardan biri olan yüz­süz fotoğraflar insanı aynı zamanda ürkütmektedir. Bu yüzü olmayan fotoğraflar kitabın kapağında bile yer almakta ve okuru daha romanı okumadan ürkütücü bir meraka sürüklemektedir. Ve bedendeki uzuvların yok edilmesi ile tuhaflik, haliyle de grotesk algı oluşturulmak istenmiştir.

Y (2018) romanında ise bambaşka bir grotesk beden algısı karşımıza çıkmaktadır. Romanda erkek düşmanlığının olduğu bir dünyada var olmaya çalışan Constantine’nin hayatını görürüz. Yeni yaratılan bir dünya vardır ve bu dünyada ise Constantine’den başka hiç erkek yoktur:

“Bu konuda hiç kuşku yoktu – son erkek bebek bundan 189 yıl önce İzlanda’da doğmuştu; var olan erkeklerin tümü –eşcinseller de dahil olmak üzere- izleyen 47 yıl içinde ölmüş ya da öldürülmüştü, Y kromozomunu taşıyan ve o dönemlerde

artık iyice zayıflamış spermlerin yumurta hücrelerini döllemesini engelleyen virüs saldırısı sonucunda Y kromozomunun yeryüzünden silinmesiyle de zaten bugünkü Rektifikasyon Dönemi başlamıştı. Eğer sistemdeki bilgiler düzenli bir şekilde tahrif edilmiyorsa Constantine dünyadaki tek erkekti ama onun nasıl ortaya çıkmış olabileceğini açıklayamıyordum.” (Akaş, 2018: 17).

Biyolojik olarak sadece dişilerin olduğunu bir dünya henüz tıbben mümkün değildir. Erkeklerin izinin tamamen silindiği bu distopyada Constantine de hormon ilaçları kullanarak (Akaş, 2018: 32) dişil bir algı oluşturmaya çalışır. Zira yaratılan bu dünyada erkeklik bir hastalık olarak yansıtılıyor:

“Doğada ortaya çıkmış en büyük hastalıktı, inkar mı ediyorsun, kökünü kurutmasaydık bütün insanlığın kökü kuruyacaktı, dünya o zamandan beri çok daha iyi bir yer değil mi, evet meteordan beri biraz zorlanıyoruz, geçecek sonuçta, hep birlikte çalışıyoruz, tabi ki üstesinden geleceğiz, kadınlar her zaman başardı, yine başaracağız.” (Akaş, 2018: 45).

Annelerine ilk kez “ben erkek miyim?” (Akaş, 2018: 41) sorusunda ise kendinde bir farklılık olduğunu bilincine varır. Bunun üzerine bu beden ile oldukça zorlanan Constantine daima birilerinden kaçmaz durumunda kalır. Kaçarken de bulunmamak için vücuduna yerleştirilen dişilik hormon çipini atar:

“Hiç yanından ayırmadığı, Ursu’nun ufak çakınla, sol kalçana, deri altına yerleştirilen hormon çipini büyük bir acıyla, ağlaya ağlaya çıkaracaksın. Bu acı büyük bir güçlülük hissi verecek sana, bazı acıların böyle olduğunu yıllar içinde öğreneceksin.” (Akaş, 2018: 146-147).

Tıbben mümkün olmayan bu dünya anlatılan tamamen grotesk beden algısı ile yaratılan distopyadır. Ve bu durum romanda tuhaflık olarak verilmektedir.

Genel olarak toparlamak gerekirse incelenen romanlar doğrultusunda tuhaf/şaşırtıcı biçimde karşımıza bedendeki uzuvların değişmesi, yok olması, beden farklı bedenlere girmesi ve tek cinsiyet algısı üzerinden dört temel unsur çıkmaktadır. Bu unsurlar bedenin tamamen normalin ötesinde görülmesi ile alakalıdır.

3.1.3. Bedenin Parçalanması/Deformasyon

Bedeni parçalama birçok farklı şekilde olabilmektedir. Bu noktada cüce, dev, farklı bedende farklı kişilik, vb. birçok unsur sayılabilmektedir. Çünkü bu bedenler deforme olmuş, normalin ötesinde yaratılmış bedenlerdir.

Şüphesiz ki kimlik arayışı, bir kimliğinin olmaması bireyi yabancılaşmaya sürükleyen en önemli unsurdur. Türk romanında da kimliksizlik ve bir arayış sıklıkla üzerinde durulan bir konudur. Bu bağlamda değerlendirildiğinde bedenin parçalanması, deforme olmuş beden algısında altı farklı parçalama, deforme şekli karşımıza çıkmaktadır. Bunlar; kişilik bölünmesi, cinsiyet değiştirme, trans bireyler, kimliksizleşme, hastalık sonucu bedenin farklılaşması, herhangi bir sebepten uyumsuzlaşmadır. Bu doğrultuda değerlendirildiği zaman grotesk kuramı bağlamında karşımıza *Uykuda Çocuk Ölümleri* (2002), *Madam Arthur Bey ve Hayatındaki Her Şey* (2010), *Karanlığı Aynasında* (2010) *Yıldızfer* (2019) romanları çıkmaktadır.

Ali Teoman'ın *Uykuda Çocuk Ölümleri* (2002) romanında görülen kimliksizlik ise çalışanların isimlerinin anılmamasıdır. Hiçbir çalışana kendi adıyla hitap edilmez:

“Adaşım memur X nasıl ölmüştü acaba? Bir kaza ya da amansız bir hastalık sonucunda mı? Öyle ya genç bir insanın böyle birdenbire ölüvermesi olağan değildi. Bay y yanılıyor olamaz mıydı? Memur X'i belki de başkasıyla karıştırıyordu.” (Teoman, 2018: 73).

Yukarıdaki alıntıda Xeno'nun ölen memur X'in ölüm sebebini sorgulamasına şahit olmaktadır. Ölen memur X'in hikâyesini roman sonunda öğrenirken zaten aslında Şirket'te Bay ve Memur X'ten başka çalışan kimse olmadığını öğreniriz:

““Yanıyorsunuz,” dedi Bay Y sevecen bir sesle, “Sizden başkasını seçemedim, çünkü Şirket'te ikimizden başka kimse yok. Hiçkimse, memur x! Bana yolladığınız raporlardan birisindeki kimlik değişim şemasını anımsıyor musunuz? Çok haklıydınız: Şirket sadece iki kişiden oluşuyor! Amir ve memur, halef ve selef, iki iş arkadaşı, iki ortak: Siz ve ben, ikimiz... hatta daha da ileri giderek diyeceğim ki, yalnızca siz, çünkü aslında ben sizim, siz de bensiniz. Parmenides'i okuduysanız, ki okuduğunuza eminim, çoğul varlığın olanaksızlığından haberdar olmanız gerekir. Varlık tek ve bütündür, bölünemez, parçalanamaz. Uzun sözün kısası, siz

ve ben, tek ve aynı kişiyiz, memur X: Şirket sizsiniz, Zümrüd-i Anka siz...””
(Teoman, 2018: 439).

Alıntıdaki cümleler oldukça dikkat çekicidir. Romanın gerçekliğini sarsmakla birlikte ürkütücü bir dünya algısı da yaratmaktadır. Ayrıca romandaki diğer memur X’in akıbeti ise hemen sonraki sayfada çözülmektedir:

““Memur X...” dedi Bay Y düzmece bir gücenikle, “Siz de gayet iyi biliyorsunuz ki, Şirket’te bir tek memur X var, o da sizsiniz. Kendi izinizi sürdürüyorsunuz en başından beri. Bu arada benim de bir iki ufak tefek yardımım olmadı değil tabii, ama sonuç olarak bütün bunları siz kendi kafanızın içinde kurdunuz. Ne yalan söylemeli, tümüyle kusursuz olmasa bile, gerçekten de dört başı mamur bir kurmaca, hayret verici bir fiction... Bu olağanüstü hayal gücünüzden ötürü size imreniyor ve sizi yürekte kutluyorum, memur X. En içten tebriklerimi kabul edin lütfen. Alim-i Hayal sıfatını asıl siz hak ediyorsunuz.”
(Teoman, 2018: 440).

İşte bu alıntılarla birlikte romanın içinde yer alan gerçekçi unsurlara da bir darbe indirilmiştir. Romanın sonuna kadar okur bir sır dünyasını çözmeye çalışırken romanın sonunda ise tüm inandığı ya da izini sürdüğü değerler yıkılır. Onun bir hayal dünyası olduğu belirtilir.

Son dönem yazarlarından olan Mine Söğüt ötekileştirdiğimiz hayatlara romanlarında yer vermiştir. Bunlardan birisi de *Madam Arthur Bey ve Hayatındaki Her Şey* (2010) romanında işlediği trans bireylerin hayatıdır. Daha romanın adında bu kimliksizliği “madam” ve “bey” ifadelerini birlikte kullanarak vermektedir. Romanın başlığı okurda kahraman “kadın mı erkek mi?” sorusunu uyandırmaktadır.

Romanda ağır bir kimliksizlik vardır. Yazar bu kimliksizliği kullandığı “kadınadam” kelimesi ile ifade etmektedir. Ne kadın ne erkek olan/olamayan ve arada kalan bu bireyleri görünür kılmak adına ironik bir dille “kadındam” ifadesi kullanan yazar Madam Arthur Bey’in tasvirini aşağıdaki cümlelerle ifade etmektedir:

“O yaşlı bir kadınadam, kayıp suçlu, eski biri, korkunç ve korkak biri, ne kadın ne adam iri, yalın ve geçmişin ve pişmanlıkların ve artık hiçbir anlamı kalmamış isteklerin ve günahların ve korkuların yıkık görkeminin arkasına saklanmış bir çift gözden ibaret.” (Söğüt, 2019: 28).

Yukarıdaki örnekte de görüldüğü gibi beden ne kadın ne de adam olmadığı vurgulanmaktadır.

Grotesk beden normalden farklı bir beden algısı olduğunu söylemiştik. *Yıldızfer* (2019) romanında da felç olan ve tekerlekli sandalye kullanmak zorunda kalan bir birey örneği ile karşılaşmaktayız:

“O meşum güne dair en ufak anı kırıntım yok. Zamanla unutmadım, kaza öncesi altı seneyi hiç hatırlamadım. Defalarca zorladığım halde geri dönüşsüz silinmiş.(...) Eski fotoğraflara baktıklarında zihinleri, görselle duyguyu kolayca eşleştiriyor. Siyah saçlarıma bakıp, hareketli sarışın oğlanla tek benzerliğimizin olmadığına kaniysem de geçmişimden bir ipucu bulma amacıyla defalarca incelediğim fotoğraf tarihçemi tahmin etmeye yetmedi. Hayata altı yaşında kötürüm başlamış gibi hissediyorum.” (Erkmen, 2019: 46).

Görüldüğü gibi kendini sadece tekerlekli sandalye ile hatırlayan kahramanımız onu bedeninin bir parçası gibi de benimsemiştir (Erkmen, 2019: 106).

Romanda bireyin belden aşağısı çalışmazken dişi Yıldızfer’in koltuğuna oturduğunda erekte olması ve karşı koyamayıp sevişmeleri ise aslına bakılırsa felçli bedende mümkün olmayacak bir hadisedir (Erkmen, 2019: 201-203).

Grotesk eserin en belirgin özelliği onun yarattığı uyumsuzluktur. Uyumlu, orantılı olan her şeye karşı olan grotesk zaten yukarıdaki bölümlerde de bahsedildiği gibi var olan düzeni bozmaktadır. Bu noktada da grotesk için uyumsuz olma özelliğinin ciddi manada önem taşıdığını görmekteyiz.

“Deformasyonda özellikle insani biçimler bozular. Boyutla uğraşmayı seven grotesk, nesnelere, bedenleri büyütür veya küçültür. Çok büyük ve çok küçük gibi, aşırılıklardan hoşlanır. Bir eserde grotesk ile karşılaşıldığı zaman, uyumsuzluk ile amaçlanan, alımlayıcının şaşırılmasıdır. Beklenilmedik, alışılmadık olan ebatların kullanılması tercih edilmektedir.” (Başokur, 2008: 29).

İnsanı bozan grotesk uyumsuzluk bunu gerçeklik algısını yıkmak için yapmaktadır. Zaten groteskin hemen her görünümünde gerçeklik algısıyla oynaması ve kendi gerçekliğini yaratması durumudur. Her türlü aklî dengelere karşı olan yapı, şimdiye

kadar gelen sıradanlığı yıkacak ve yeni bir yapı inşa edecektir. Uyumsuz bir estetik karşısında bireyin yabancılaşması amaçlanmaktadır.

Karanlığın Aynasında (2010) romanında bireyin bir sanrı ile birlikte oyuncak bebeğe dönüşmesi onun gerçeklik ile arasındaki uyumsuzluğa, gerçekliğe başkaldırmasına güzel bir örnektir:

“Yeni doğmuş bir bebek büyüklüğündeydim. Beni babasına uzattı. Babası bir testi suyu alır gibi dikkatle beni aldı, neredeyse benim kadar büyümüş olan sol mememi ağzına götürdü, bir bebek gibi emmeye başladı. Gıdıklanmaya benzer bir his içinde gözlerim karardı.

Kendime geldiğimde Zehra'nın bacaklarının üzerinde sallanıyordum. İlk kez duyduğum bir ninni söylüyordu. O sırada babasının sesini duydum. Artık sesi metalik değildi, sadece biraz pürüzlüydü.” (Gülsoy, 2014: 151).

Yukarıdaki örnekte de görüldüğü gibi burada kahraman durumu adeta gerçekmişçesine anlatır. Bu artık romanın gerçekliğidir.

Sonuç olarak grotesk beden algısı normalin dışında olan bedenleri, öteki olarak toplumdan itelenen bireylerin hayatlarını işlemektedir. İncelenen romanlara baktığımız zaman ise yazarların grotesk algıyı verebilmek için bu beden algısından yararlandıkları görülmektedir. Örneklerden de görüldüğü gibi grotesk bedende normalin dışında olan, hayatta karşılaşılması çok mümkün olmayan, karşılaşıldığı durumlarda da garipsenip dışlanan bedenler işlenmektedir.

Grotesk bedeninin Türk edebiyatındaki örneklerinde de bireylerin farklılıklarını, dışlanmışlıklarını vurgulamak üzerinden örneklendirildiğini görmekteyiz. Bu da groteskin amacına uygun örneklendirildiğini göstermektedir.

4. BÖLÜM

TÜRK EDEBİYATINDA PARÇALANMA/PARÇALAMA/YIKIM

Çalışmanın dördüncü bölümünde groteskin parçalayıcılığı, yıkıcı gücü, yok ediciliği üzerinde durulacaktır. Şimdiye kadar parçalanma üzerine yapılmış herhangi bir akademik çalışma bulunmamaktadır. Grotesk üzerinden parçalanmayı ele almak da Türk edebiyatı açısından bir ilk olacaktır.

Groteskin bir diğer görünümü olan parçalanma, yıkıcılık tanımının bizzat kendisi için çok önemlidir. Çünkü grotesk tanımlaması içinde bizzat tahrip ediciliği barındırmaktadır. Bu sebeple Türk edebiyatındaki romanlar da parçalanma bağlamında incelenmektedir. Hem metni hem metnin kurgusunu hem de metnin tüm gerçekliğini yıkıp yok eden bu grotesk yansıması yeni bir metin, gerçeklik algısı yaratması bakımından oldukça önemlidir.

4.1. PARÇALANMA/PARÇALAMA/YIKIM

Postmodern romanların hemen hepsinde görebileceğimiz parçalanmışlık grotesk imgenin verilmesinde oldukça önemli bir rol oynamaktadır. Edebiyatın bütünlüğünün bozulması durumu hayatın getirilerinin bir sonucudur. Edebiyat da hayatın bir yansıması olduğu için edebiyatın da parçalanıp alt üst olması beklenen bir durum olmuştur. Groteskin işlediği parçalanma, parçalayıp yok etme yahut yeni bir düzen inşa etme de tam olarak burada devreye girmektedir.

Grotesk edebiyatın da önemli özelliklerinden biri yıkmaktır. Var olan düzeni, biçimi, içeriği yıkarak insanların genel algısını yok etmeye çalışır. Onun bu yıkımını Zerrin Yanıkkaya yaratıcılığına bağlar:

“Sonuç olarak, rahatsız etme ve yerinden etmeyi ilke edinen grotesk, verili gerçekliğin standartlarını bozar, mantık ve kategori sınırlarını ihlal eder. Sınırları zorlama kendi içinde yeniyi ve yaratıcılığı barındırır. Bu açıdan grotesk, yaratıcılığın yoğun olduğu tekniklerden biridir. Ele aldığı nesnelere aklın sınırlarını

zorlayacak şekilde biçimsizleştirerek, geleneğe karşı çıkan yıkıcı bir yöntemdir.” (Yanikkaya, 2003: 69).

Genel kanı groteskin yaratıcılığını var olanı yıkıp kendini yeniden inşa etmesinden kaynaklandığı yönündedir. Bu durumda groteskten bahsedilen bütün sanat eserlerinde yıkım söz konusudur. Bu alaşağı etme durumu eserin karşısında bireyin mantığını zorlamakta ve onu sorgulamaya itmektedir. Bu yıkım biçimde ya da dilde olabileceği gibi içerikte de olabilmektedir.

İlk biçimsel parçalanmadan bahsedecek olursak biçimi parçalayan ve var olanı bölerek parça parça yeni bir sanat eseri veren esere hem parçalı hem bütünsel bakmak onu daha iyi anlamak açısından oldukça önemlidir:

“Grotesk aynı zamanda biçimin parçalanmasını ya da dönüşüm anını gösterir. Bahsi geçen an'da sınırlar aşılmış, ihlal edilmiştir. Bu tam da bebeğin annenin bacakları arasında görüldüğü andır. Doğum anıdır. Bebek henüz anneden ayrılmamıştır. İkisi birdir ancak iki farklı biçim bir arada tek bir biçim doğurmaktadır. Her iki biçimin de sınırları ihlal edilmiştir. Bir geçiş ya da başkalaşım söz konusudur. Çok biçimli bir hal söz konusudur. Dolayısıyla biçimsizdir.” (Tüzün, 2010: 29).

Aslında yukarıdaki alıntıda da çok net bir şekilde ifade edildiği gibi var olan bu biçimsizlik yeni bir sanat eseridir, estetik açıdan değerlidir.

Yaratılan bu parçalanmış/yıkılmış metinle birlikte groteskin başlıca katmanlarından uyumsuzluk meydana gelmektedir. Grotesk zaten bütün olmadığı zaman, orantılı olmadığı zaman grotesktir. Bu bakımdan onun uyumsuz olması ve bunu da yıkım ile elde etmesi grotesk özelliğidir.

Postmodernizmin bir getirisi olan bu şekilsizlik, biçimsizlik, anlamsızlık durumu son dönem edebiyatımızda da oldukça sık kullanılmaktadır. Türk edebiyatında postmodern kurgu ile yazan yazarların sıklıkla başvurduğu parçalanma groteskin görüldüğü romanların hemen hepsinde vardır. Groteskin asıl meselesi var olan düzeni, yapıyı yıkmak ve postmodernizmle birlikte bu yıkım daha kolay başarılmıştır.

Türk edebiyatında da Oğuz Atay'ın (1934-1977) *Tutunamayanlar* (1972) romanı ile görülmeye başlayan yıkım, postmodernizm ile birlikte özellikle kurgusal olarak zirve noktasına ulaşmıştır. Postmodern akım ile roman yazan birçok yazar (İhsan Oktay Anar, Ayla Kutlu, Latife Tekin, Buket Uzuner, Erendiz Atasü, Mahir Ünsal Eriş,...) bu bağlamda değerlendirilebilir.

Bu bölümde grotesk kavramının yıkımı çerçevesinde metnin, kurgunun, dilin, gerçekliğin, kimliğin ve son olarak da zihnin yıkımı üzerinde durulacaktır. Bu bağlamda bir bütün olarak bakıldığı zaman metnin tüm unsurlarının yıkımının söz konusu olduğunu söyleyebiliriz.

4.1.1. Metnin Yıkımı

Metnin yıkımı denildiği zaman akla başta metnin formel yani fiziksel olarak parçalanması gelmektedir. Yazar bilerek ve isteyerek metni çeşitli şekillerde parçalamaktadır. Bu eylemi özellikle üstkurmaca tekniği ve yapıbozum ile gerçekleştirmektedir.

Metnin yıkımında üzerinde durulması gereken bir eleştiri yöntemi de yapıbozumdur. J. Derrida'nın geliştirdiği bir okuma yöntemi olan yapıbozumda metni bozarak inşa edilen yeni yapı söz konusudur. Modern eserlere de uygulanabileceği gibi daha çok postmodern eserlere uygulanması uygundur (Zariç, 2014: 763).

Üstkurmaca tekniğinde vurgu anlatının kurmacalığı üzerine yapılmaktadır. Bu bağlamda değerlendirildiğinde yazar metninde kendisi de konuşarak metnin bir kurmaca metin olduğu vurgusunu her fırsatta yapar.

Grotesk kavramında metnin yıkımı değerlendirildiği zaman, metni yıkmak için yazarların çeşitli yollar denedikleri görülmektedir. Bu yollar; metinde konunun yıkımı, metnin akışını/bütünlüğünü bozma, tür içinde tür anlatma, parçalılık, karakterin parçalanması/yıkımı, zamanın yıkımı, farklı metin kullanma.

Türk edebiyatında grotesk kavramında metnin yıkımı örneklerine bakacak olursak karşımıza *Üç Beş Kişi* (1984), *Gece* (1985), *Hayır...* (1987), *Bay Muannit Sahtegi'nin Notları* (1991), *Gölgesizler* (1994), *Yeni Hayat* (1994), *Kayıp Hayaller Kitabı* (1996), *Bin Hüzünlü Haz* (1999), *Benim Adım Kırmızı* (1998), *Schrödinger'in Kedisi- Kâbus* (1999)/*Rüya* (2001), *İstanbul'da Bir Merhamet Haftası* (2007), *Bir Deliler Evinin Yalan Yanlış Anlatılan Kısa Tarihi* (2009), *Madam Arthur Bey ve Hayatındaki Her Şey* (2010) *Karanlığın Aynasında* (2010), *Yalnızlar İçin Çok Özel Bir Hizmet* (2016), *Y* (2018) ve son olarak *Ve Ateş Bizi Tüketiyor* (2019), romanları çıkmaktadır.

Ağaoğlu parçalanmayı *Üç Beş Kişi* (1984) romanında hemen her safhasında hissettirmektedir. İlk parçalanmışlığı, yazarın romanı bölümlere ayırarak oluşturmasında görmekteyiz. Yedi (7) ana bölümden oluşan roman, aynı zamanda kendi içerisinde de bölümler içermektedir. Bu yedi bölümde olayın ve kişilerin merkezi değişmektedir. Bütünsel olarak büyük bir metin olmakla birlikte verilen bu yedi bölümdeki hikâyelerle her bölüm kendi içerisinde bir metindir. Fakat romanda ara ara tanrısal bakış açısına da şahit olmaktadır. Yazarın oyun ile anlatıcıları değiştirmesine şahit olmaktadır. Haliyle bir çoğul anlatıcı söz konusudur.

“Bütün bu anlatımlardan sonra burada sonuç olarak diyebiliriz ki, Adalet Ağaoğlu *Üç Beş Kişi* romanının sunumunu çoğulcu bir usülle gerçekleştirmiştir. O, bir tarafta yazar anlatıcıya diğer tarafta da çeşitli anlatım tekniklerine başvurmuştur. Böylece hem anlatımı tek düzelikten kurtarmış hem de anlatılanları daha gerçekçi kılmıştır.” (Topaloğlu 2005: 168)

Romana baktığımız zaman ilk dikkati zaman algısının yıkılması çekmektedir. Tıpkı diğer romanlarında olduğu gibi düz bir zaman diliminde ve olay örgüsünde değil, katmanlı bir yapıda ilerler. Aslında çok kısa bir zaman dilimi anlatılsa da geriye dönüşlerle geçmişe gidilen romanda katmanlı zaman yapısı ile düz zaman algısı yıkılmıştır:

“*Üç Beş Kişi*'de zaman katmanları, geleneksel geçmiş-hal (şimdi) – gelecek sırasına itibar etmeyen bir zaman bilincinin değişik mantığı içinde sürekli gel-gitler, birinden ötekine geçişler şeklinde ortaya çıkmaktadır. Bu katmanların içeriği ise anı, yaşantı ve düşür.” (Duğancı, 2006: 212).

Zamanın geçişli yahut da katmanlı oluşu elbette ki mekanı da etkilemiştir. Zamanla orantılı şekilde mekanın da sürekli olarak değiştiğine şahit olduğumuz romanda, geriye dönüş tekniği ile zamanda ve dolayısıyla mekanda farklılıklar görülmektedir.

Yazarın bilinç akışı tekniği ile ileri geri dönüş ve ileri gidişlerine şahit olduğumuz *Üç Beş Kişi* (1984) romanında kullanılan anlatım teknikleri ile dilin de bozulduğu gözlemlenmektedir. Zira zaten yazarların iç monolog ve özellikle bilinç akışı teknikleri ile karakterlerin zihin dünyasını vermeye çalıştığı bölümlerde herhangi bir gramer kuralına uyması söz konusu değildir. Yine grotesk bir unsur olan dilin bozulması da romanda bu anlatım teknikleri sayesinde sağlanmıştır.

Zamanı parçalamak için “anlıklaştırma” tekniğinden sıklıkla faydalanan Ağaoğlu, şu andan, yaşanan an’dan geçmişe yahut geleceğe gider. Roman kahramanlarında sıklıkla gördüğümüz bu durum *Üç Beş Kişi*’de (1984) de görülmektedir. Böylelikle metin de kurgu da bölünmektedir. Buna en güzel örnek Ferit’in kendi ölümünü ve cenazesini düşündüğü satırlardır:

“İğdelerin bayıltıcı kokusu ortalığa yayılmışken, oracıkta, tabutuna çok yakın duran yıldızların altında kaldırıldı cenazesi. Bir yanda Deniz, kızı Zeynep, ablası Türkân, Kısmet. Orhan’ın yanında Murat. – Demek cenazeme gelmiş?- Beri yanda Azra, Gündüz, Sedat ve ötekiler. Hatta Ülker. Gözler şiş, ağızlar şaşkın: Nasıl olur, bütün gece şakalaşıp durmuştuk! Odaların, Odalar Birliklerinin, hatta Maliyenin çelenkleri. Kardelen, gelinliğiyle koşup gelmiş, gelin çiçeklerini getirmiş. Da-di-do’cu, tişörtçü, tül perdecisi: Büyük adamdı. Maliyecisi: Ülkesini çok severdi.” (Ağaoğlu, 1984: 284).

Hem bireyi kendine ve içerisinde bulunduğu an’a yabancılaştırması, hem de kurgusal metnin bütünlüğünü bozması bakımından yukarıdaki satırlar oldukça önemli ve dikkat çekicidir.

Kahramanların içerisinde buldukları andan çıkmak, olmasını istedikleri anı yaşamak için kullanılan bu teknikte yine romanın kurgusunu bozmakla birlikte bu anların gerçekliği de söz konusu değildir.

Kısmet'in kimliği ve bunalımı üzerinden verilen parçalanma ise “Odalara girip çıkıyorum. Bütün o aynalar.. bütün o aynalar arasında kaç tane ben varmışım...” (Ağaoğlu. 1984: 275) cümlesiyle oldukça dikkat çekici bir hal alır.

Sonuç olarak *Üç Beş Kişi* (1984) romanında hem akış/bütünlük bozulmuş hem de karakter ve zaman parçalanması verilerek metnin bütünlüğü ihlal edilmiştir.

Aynı şekilde Ağaoğlu'nun *Hayır...* (1987) romanında da yazar parçalanmayı, metnin bütünlüğünü ihlal ederek vermektedir. Dikkat çekmek ve başta okuru yabancılaştırmak için kullanılan bu parçalanma romanda birçok farklı şekilde verilmiştir.

Bir günlük bir zaman diliminin anlatıldığı roman “sabah”, “akşamüstü”, “gece”, “gündoğumu” ve son olarak “an” bölümleri ile parçalara ayrılmıştır. Romanı zaman algısı üzerinden bölen Ağaoğlu, her bölüm içerisinde kurguladığı olay örgüsü ile ivmeler yaratmayı başarmıştır. Burada metni yıkmada en önemli yardımcı unsur zamanın parçalanmasıdır.

Yazarımız Ağaoğlu'nun metni parçalamada sıklıkla başvurduğu yollardan bir diğeri ise, metni bölerek içerisine mektuplaşmalardan örnekler verilmiştir. Böylelikle yazar metnin bütünlüğünü bölerek farklı bir metin örnekleriyle aralara girmektedir:

“Tezel Dereli
El Corte Nueva
Lope de Vega Sokağı, 8-C
Madrid, İSPANYA
Canım Kardeşim,
(...)
Şimdi sana yazarken (işte nihayet) kendimi ışıklı bir hayata sıkı sıkıya tutunmuş gibi duyuyorum. (...)” (Ağaoğlu, 2014: 24).

Yukarıdaki örnek roman boyunca yer yer devam etmektedir. Yazar her fırsatta metni ihlal edip, araya çeşitli metinler yerleştirerek bütünlüğünü bozmaktadır. Bunun benzer bir örneği de Prof. Dr. olan Aysel Dereli'nin “Aydın İntiharları ve Geleceğin Başkaldırısı” gibi başlıklı bir bildirilerinden bahsedilmektedir (Ağaoğlu, 2014: 11). Yine metnin bütünlüğünü parçalama odaklı olan bu yaklaşım aslında dönemin toplumsal meselelerine değinmesi bakımından da oldukça önemlidir. Eleştirel bir bakışı,

kurgu içerisinde bir kurguda veren yazar, Ağaoğlu katmanlı roman kurma tekniğini bu romanında da devam ettirmiştir. Roman düz bir çizgisel ilerlemez. Görüldüğü gibi burada metin tür içerisine farklı türlerin dahil olması ile ihlal edilmektedir.

Bilindiği üzere Adalet Ağaoğlu tiyatro metni de yazarıdır. *Hayır...* (1987) romanında da metni oluştururken tıpkı tiyatrodaki olduğu gibi kahramanların o an duygu/zihin dünyası, el kol hareketleri gibi bilgileri parantez içinde belirtir:

“Odu sobası yakılacak. (Apartman kat sahipleri kalorifer kömür giderini paylaşmada hem anlaşıyor, hem ödeyemiyorlar.) elektrikli kahve kabı prize takılacak. (Dua: İnşallah elektrik kesilmez.) Oda ısınmaz, kahve kaynadıysa, diplerdeki protezi çıkarıp ova ova yıkamak dahil, dişler iyice fırçalanacak. (Neyse vidalar sağlam, yerli yerinde duruyor.) Duşta uzunca kalınacak. (SU kesilebilir, elini çabuk tut.) Saçlar da yıkanacak. (Bunu her gün yapılmayanlar listesinde göstermek gerekti.)” (Ağaoğlu, 2014: 17).

Yukarıdaki örnekte görüldüğü gibi metnin genel akışı bozulmuş ve parçalanmıştır. Yazar bunu kasti bir şekilde yapmaktadır.

Yıkım sadece metin üzerinden değil aynı zamanda işlenen konularla da verilmektedir. Yazar kahramanlarına içerisinde bulunduğu topluma bir başkaldırı mahiyetinde ilişkiler yaşatmaktadır. Yazar gayrimeşru ilişkiler, parçalanmış kişilikler ile de parçalanmayı desteklemiştir. Burada ise dikkat çeken karakterin parçalanmasıdır.

Bilge Karasu *Gece* (1985) romanı ile metnin başından sonuna kadar parçalanmış bir bütünü verir okura. Metne daha ilk bakıldığında rakamlarla bölündüğü dikkati çekmektedir. Dört temel bölüme ayrılmış roman toplamda yüz on (110) ayrı bölümle de ayrı parçacıklara ayrılmıştır:

“Gece her ne kadar dört ana bölümden oluşuyor gibi gözükse de Karasu’nun bölümceler adını verdiği küçük bölümler de bulunmaktadır. Karasu’nun eserlerinin en tipik özelliğinden biri olan bu durum, aslında gerek metinlerin kendi içerisindeki gerekse dilin alt katmanlarındaki bölünmüşlüğün bir gerekliliğidir.” (Dağıstan Çetindaş, 2018: 119).

Yukarıdaki alıntıda da belirtildiği gibi aslında yazar burada bireyin bölünmüşlüğünü ve bu bölünmüşlüğün oluşturduğu bütünselliği dil üzerinden vermektedir.

Yazar parçalanmayı okura sorduğu sorularla da desteklemektedir. Dipnot bölümlerinde üst kurmaca tekniği ile yazar da metne dâhil olur ve metnin olmayan bütünlüğünü daha da dağıtır:

“

2. Dipnot

Uzatıyor, dolaştırıp karıştırıyor muyum lâfi? Şimdiye değin doğru dürüst olmuş bitmiş bir şey yok. Geçişin sertliği, çarpıcılığı, istediğim bir şey mi? Oysa tasarladığım çeşitli izleklerden ancak birini sezdirebildim şimdilik. Dağınıklığı toparlamak gereği var, her şeyin ardındaki yazar ben miyim, benim bir yaratığım mı, kararlaştırmak gereği var...” (Karasu, 2017: 32).

Yukarıdaki alıntı ve bu dipnota benzer alıntılar ile birlikte yazar tarafından metnin bütünlüğü bozulmaktadır. Aslına bakılırsa yazar bu parçalanmayı kahramanların sürekli olarak değiştirilmesi üzerinden de vermektedir. Konuyu biraz daha açmak gerekirse romanda Sevim, R., N., Sevinç gibi karakterler metne girip çıkmaktadır. Metnin bütünlüğü anlatıcılar ile de parçalanmaktadır.

Gece (1985) romanının bütününe baktığımız zaman hem metnin akışının bozulduğunu hem parçalı anlatımın söz konusu olduğunu hem de karakterlerin parçalandığını görmekteyiz. Bu doğrultuda değerlendirdiğimiz zaman metnin bütünlüğünün birçok açıdan ihlal edildiğini söyleyebiliriz.

Vüsat O. Bener’in *Bay Muannit Sahtegi'nin Notları* (1991) romanında yazar metin içinde farklı bir tür olan günlük türüne yer vererek parçalanmayı sağlamıştır:

“10 Ekim 1979 Çarşamba, Saat: 22.05

(28 Mayıs 1984 Pazartesi, saat 20.45/ Bayatlayan günlüğümü tazelemeyi deneyeceğim.

Biraz önce Fatoş’a uğradım, yoktu. Kebap Çankaya’dan peynirli pide getirttim, iki şişe Tuborg devirdim. Kral bira diyorlar, merak! (...) Peki kapatayım. Yoruldum.)

YARIM saati aştı sanırım Yurdanur’la telefon’la görüşmemiz. Günahını almışım. Kızcağız, -gerekmedikçe ya da darda kalmadıkça kadın, karı sözcüklerini kullanmayı sevmiyorum- birkaç kez aramış beni bulamamış.” (Bener, 2018: 43-44).

Yukarıdaki örnek iki farklı zaman dilimini göstermektedir. Burada yazar iki farklı zaman dilimi ile romanın zamansal kurgusunu da yıkmaktadır. Düz bir zaman çizgisinden söz etmek mümkün değildir. Böylelikle yazar metinde farklı türe iki farklı zaman diliminde yer vererek hem metni hem de zamanı yıkmaktadır.

Hasan Ali Toptaş grotesk parçalanmayı romanda metnin akışını bozarak vermektedir. *Gölgesizler* (1994) romanında da bu parçalanma gerçek ile gerçekdışının birbirinin içine yedirilmesi ile verilmiştir. Romanda metin gerçekdışı öğelerin normal gibi anlatılması ile yıkılmaktadır. Örneğin:

“Onun bu densizlikleri yüzünden köyde, Tanrı’nın Nuri’yi belki bir kuş, belki bir kertenkele, belki bir av köpeğine dönüştürmüş olabileceği söylentisi çıkmıştı. Fısıltılarla büyüyen bu söylenti, masal tozuna bulanmış upuzun kuyruğuyla kapıya dayandığında kadın donmuş kalmış, çapaklı gözlerini gökyüzüne dikip hiç kıpırdamadan uzun süre bakmıştı.” (Toptaş, 2014: 51).

Yukarıdaki örnekte yazar kurguyu bir anda masalsılaştırarak, metni normal seyrinden çıkarmıştır. Yazarın bu tekniği metin içinde birçok defa kullandığı (örn syf. 54 gibi) görülmektedir. Burada metin tür içerisinde farklı bir tür anlatılarak ihlal edilmektedir.

Hasan Ali Toptaş’ın *Kayıp Hayaller Kitabı*’nda (1996) da grotesk parçalanma/yıkım görülmektedir. Bütünsel bir hikayenin olmaması, parça parça hikayeler ile birlikte yeni bir metin oluşturulması bakımından oldukça grotesk bir metindir diyebiliriz. Fakat romanın merkezinde Kevser bulunmakta ve etrafında anlatılan bütün hikayelerin Kevser ile bir ilişkisi bulunmaktadır. Hamdi’nin dedesinin içten içe sevdiği kadın, Hasan’ın dedesi Ali’nin sevdiği ama kavuşamadığı kadın, Hidayet’in evlendiği kadın, Elif’in kaderinin benzetildiği kadın... Romanda yer alan hikâyeleri Semih Topsakal “*Hasan Ali Toptaş’ın Romanlarında Postmodern Öğeler*” başlıklı yüksek lisans tezinde şu şekilde maddelendirmiştir:

- “1. Romanın başındaki film sahnesinde çocuğun ölümü ve kadının evi yakması, adamın başının ezilerek öldürülmesi
2. Kevser’in Ali’ye olan sevdası ve Hidayet tarafından kaçırılması
3. Kevser’in aklını yitirmesi ve köye dönmesi
4. Elif’in yeni bir ev hayali kurması, Hicabi ile olan kavgaları, Hicabi’nin Hidayet’le kavgası

5. Elif'in kardeşi Celil'in eşi Nesime'nin Almanya'ya gitmesi, ondan haber alınmaması, Celil'in yaşadıkları ve Hüseyin'in atı parçalayıp evdeki eşyalarla yakması" (Topsakal, 2011: 77).

Bu bağlamda beş temel kurgunun karşımıza çıktığı *Kayıp Hayaller Kitabı* (1996) romanında bütün olarak değerlendirdiğimizde altıncı kurguyu görmekteyiz. Yazar kurgu içerisinde kurguyu vererek hem ana metni yıkmakta hem de aynı zamanda desteklemektedir. Yazın *Kayıp Hayaller Kitabı* (1996) romanında yıkım parçalı anlatım ile sağlanarak metnin akışının bozulması sağlanmıştır.

Hasan Ali Toptaş, *Bin Hüzünlü Haz* (1999) ile metne dâhil olabilmek için metnin bütünlüğünü bozmuştur. Ve en önemlisi yazar bunu bazen de sanrı hâlimden çıkmak için yapmaktadır:

“(...) böceklerin dağınlığı ve onca bitkinin sıklığını sessizce aralayıp ormana sızan farklı zamanlara ve hayatlara ait birtakım

derken, ormandan ancak ormanın içindeyken, dışını hayal ederek çıkabileceğimi düşündüm.” (Toptaş, 2019: 109).

Burada hem metin hem de yapının bütünlüğü ihlal edilerek hayal, sanrı halinden gerçekliğe düşüşü görmekteyiz. Yazar romanda hayal dünyasından, sanrı aleminden dönüş yapabilmek için genellikle “derken...” şeklinde vermektedir. (Toptaş, 2019: 108-109). Okuru yükseltip bir anda düşürür. Burada dikkat çeken ihlal özellikle zamanın yıkılması üzerinden verilmektedir.

Orhan Pamuk parçalı anlatımı her romanında işlemeye çalışmıştır. *Beyaz Kale*'ye (1985) baktığımızda ilk olarak romanın bölümlere ayrılması ve hatta başta “Giriş” bölümü ile romanı ayırması dikkatimizi çekmektedir. Yazar metni daha ilk başta bölümlü olarak vereceğinin sinyallerini vermektedir.

Bunun haricinde yazar parçalanmayı oluşturabilmek için romanını bölümleyerek okura vermektedir. Yazar burada bütünlüğü kasıtlı olarak bozmaktadır. Yazar rakamlarla metnini bölümlere ayırmıştır. Böylelikle roman on bir (11) ayrı bölümden oluşmuştur. On bir ayrı bölüm ile yazar metnini parçalı bir hale getirmiştir.

Parçalanma aynı zamanda romanda zaman üzerinden de verilmektedir. Düz bir zaman diliminde ilerlemeyen roman döngüsel bir şekilde ilerler. Haliyle olayların akışında da kopukluklar olmaktadır. Zira romanın başında Faruk Darvinoğlu tarafından yazılan notta verilen zaman dilimi 1982 yılı iken, romanın kurgusal zamanı 17. yüzyılda verilmektedir. Bu da metinde düz bir zaman algısının olmadığını parçalı bir zaman algısının olduğunu göstermektedir.

Pamuk'un *Yeni Hayat* (1994) romanı on yedi (17) ayrı bölümden oluşmaktadır. Bu on yedi (17) bölümde bir hikâye verilirken, bu hikâyenin içerisinde farklı hikâyeler vardır. Yazar metnini parçalayarak, bütünsel açıdan ihlal ederek eserini meydana getirmiştir. Bu noktada bakıldığı zaman net bir mekân, zaman algısından söz etmek mümkün değildir. Zira romanın katmanlı bir yapısı, düzlemde ilerlemeyen bir zaman anlayışı vardır. Böylelikle yazar *Yeni Hayat* (1994) romanında hem parçalı anlatım hem de parçalı zaman algısını vermektedir.

Bu noktada Yıldız Ecevit'in *Orhan Pamuk'u Okumak* kitabına baktığımız zaman, o romandaki bu parçalanmışlığı anlatır:

““Yeni Hayat” romanı, tüm boyutların ve yaşam disiplinlerinin eşzamanlı ve eşit ağırlıklı birlikteliğinden oluşur. Roman; yaşamın, karşıtlıkların eşzamanlı bireşimi olduğu görüşünü gerek biçim, gerekse anlam düzlemlerinde vurgular. Roman dokusunu oluşturan tüm katmanlar, birbirinden ayrılması olası olmayan ‘organik’ bir bütünlüğe sahiptir.” (Ecevit, 2008, 129).

Zira yazar parçalanmışlığı sadece bölümlerden yapmanın yanı sıra o parçalanmışlıklardan bir bütün oluşturmuştur. Metin kendi düzleminde devam ederken bir anda şiir, mensur şiir çıkar karşımıza. Tüm bunların hepsini okuru yabancılaştırmak için yapan Pamuk, parçalanmışlık tekniğini oldukça başarılı bir şekilde metnine yedirmiştir:

“Aşk Nedir? Aşk teslim olmaktır. Aşk, aşkın sebebidir. Aşk anlamaktır. Aşk bir müziktir. Aşk ve soylu yürek aynı şeydir. Aşk hüznün şiiridir. Aşk kırılğan ruhun aynaya bakmasıdır. Aşk geçicidir. Aşk hiçbir zaman pişmanım dememektir. Aşk bir kristalleşmedir. Aşk vermektir. Aşk bir çikleti paylaşmaktır. Aşk hiç belli olmaz. Aşk boş bir laftır. Aşk Allah'a kavuşmaktır. Aşk bir acıdır. Aşk melekle göz göze gelmektir. Aşk gözyaşlarıdır. Aşk telefon çalacak diye beklemektir. Aşk

bütün bir dünyadır. Aşk sinemada el ele tutuşmaktır. Aşk bir sarhoşluktur. Aşk bir canavardır. Aşk körlüktür. Aşk yüreğin sesini dinlemektir. Aşk kutsal bir sessizliktir. Aşk şarkılarda konu edilir. Aşk cilde iyi gelir... Aşk birisine şiddetle sarılma, onunla aynı yerde olma özlemidir. Onu kucaklayarak, bütün dünyayı dışarda bırakma arzusudur, insanın ruhuna güvenli bir sığınak bulma özlemidir.” (Pamuk, 2019: 183).

Yukarıdaki örnekte metin devam ederken bir anda “aşk”a tanımlama getirilmiştir. Metnin bütünlüğü ihlal edilmiştir. Buna benzer şekilde ihlal romanın çeşitli yerlerinde şiir, mani gibi farklı türden örneklerle de sağlanmıştır:

“ “Yeni Hayat”ın, çoksesli bir müzik ürününün edebiyattaki karşılığı olarak niteleyebileceğimiz bu çokkatmanlı yapısı, romanın içindeki ‘yaşam görüşü’nün biçime yoğunlaşmasının bir sonucudur; biçim ve içeriğin organik bir bütünlük oluşturmasıdır; içeriğin biçimde dile gelişidir.” (Ecevit, 1996: 99).

Yukarıdaki yorum doğrultusunda değerlendirildiği zaman metinde kullanılan şiir, mani gibi türler metni yıkmasının yanı sıra zenginleştirmekte ve bu doğrultuda metne bir karnaval havası katmaktadır.

Verilen örneklerin sonucunda söyleyebiliriz ki *Yeni Hayat* (1994) romanı birçok farklı açıdan metnin bütünlüğü ihlal edilmiş bir romandır. Parçalı anlatım ve zamanın yıkımından da sonra farklı metin de kullanarak yazar bütün metni parçalamıştır.

Pamuk’un parçalanmayı en iyi işlediği romanlardan birisi de *Benim Adım Kırmızı*’dır (1998). Roman 59 ayrı başlık ile parçalı bir bütün teşkil etmektedir. Her bölümün anlatıcısı farklıdır. Bu başlıklar; “Ben Ölüyüm”, “Benim Adım Kara”, “Ben, Köpek”, “Katil Diyecekler Bana”, “Ben Eniştenizim”, “Ben, Orhan”, “Benim Adım Kara”, “Benim Adım Ester”, “Ben, Şeküre”, “Ben Bir Ağacım”, “Benim Adım Kara”, “Bana Kelebek Derler”, “Bana Leylek Derler”,... şeklinde ilerlemektedir. Böylelikle metin yıkımı bütünlüğün bozulması, parçalı anlatım ile ihlal edilmiştir.

Parçalanmayı yazar çokseslilik ile de okura vermektedir. Yani roman sadece başlıklarla değil aynı zamanda başlıkların kendi içlerinde anlatıcılarının değişmesi ile de parçalı anlatım elde edilmektedir. Sonuç olarak metindeki çokseslilik metnin bütünlüğünü ihlal etmesine sebep olmuştur.

Alev Alatlı'nın *Schrödinger'in Kedisi-Kâbus* (1999) romanı parçalanmayı en iyi işleyen romanların başında gelmektedir. Romanın kurgusuna bakıldığında da parçalanmış ve yok olan bir ülke karşımıza çıkmaktadır. Roman temelinde üç ana başlıkla bölünmüştür. Bu bölümler:

Birinci bölüm "Amnesty International (Uluslararası Af Örgütü) Adriangöle Islahanesi" başlığı ile; "Bir Cinayet Sanığı", "Mao'nun Yolu Kennedy'nin Sonu (Head Start)", "Seks ve Hükümler Eski Türkiye Mağdurlar Cumhuriyeti", "Remzi Adında Bir Önsan", "The Grudgers Karşılıklı Dindarlık İlkesi", "Radikal Kapitalistler, Ayn Rand Kültü", "Onarımcılar, Kara Kalpaklı Adam", "(Ufak Bir Detour) Haşhaşiler, Marlboro Operasyonu", "Schrödinger'in Kedisi (Kuantum Fizikçileri, Sufî Tayfasıyla- Birleşik Cephe!) Saçaklı Devrim", "Heceli Kelâm Meselesi, Afazi",

İkinci bölüm "Eros Thanatos'a Karşı"; "İddianame", "The Mıh, Issız'ın Türküsü", "The Nal (Allahümme İnni Euzü Bike Minelhubbi Seks)", "The At İnsanoğlu'nun Yegâne Evrensel Merkezi, Seks", "The Atlı, Moleküler Düzeyde İdeolojiler Yoktur, Bir Zapping Ustası", "Muskalı Mafya (Komşuluk Töreni) Bir Tabak Ayva Reçeli", "The Mıh, The Nal & The Atlı Ruhun Cenkleri", "Akıl Ahlak Adalet Aklın Cenkleri", "Anneler Babalar Çocuklar The Zafer", "Salihun Devleti, İlk Kan", "Evvel Zamanın Alinyazısı Özgürlüğün İçinde, Sonlu Sonsuzluk", "Kurgusal Doğrular, Olgulara Karşı: Bilgi Yerine Geçen Kurallar",

Üçüncü bölüm "İmre Kadızade'nin Seçimi" ise; "Kelebek Etkisi", "The Ülke (Silahlı Sivil Toplum Örgütleri Postmodern Faşizm" olarak bölümlendirilmiştir.

Görüldüğü gibi her bir bölüm başlıklara ayrılmakla birlikte bu başlıkların da kendi içlerinde bölümleri yer almaktadır. Böylelikle yazar metni parçalayıp, küçük küçük yeni metinler oluşturmuş yahut başka bir tabirle küçük küçük metinleri birleştirerek büyük ana metnini oluşturmuştur diyebiliriz. Yazar ana metnin bütünlüğünü parçalı anlatım ile olay örgünü yıkarak vermektedir.

Roman daha giriş kısmında parçalanmış bir Türkiye ile başlar. Bölünen hatta can çekişen bir ülke söz konusudur. Yazar da "bu ülkeyi nasıl kurtarıyoruz"ın cevabını

aramaya düşer. Romandaki o bölümler de bölünen Türkiye'yi iyileştirmeye yönelik aranan cevaplardır. Bu da İmre Kadızade, ailesi ve çevresi üzerinden verilmektedir. İmre Kadızade ve eşrafının tartıştığı bir Yeni Dünya yahut da Yeni Türkiye düzeni vardır. Dünya bu Yeni Dünya Düzeni ile yönetilirken yenileştirme tartışmaları ve bu tartışmalar doğrultusunda ilerleyen romandaki çatışma özelden genele doğru yayılmaktadır.

Alev Alatlının *Schrödinger'in Kedisi* serisinin ikinci romanı olan *Rüya*'da (2001) da *Kâbus*'ta (1999) olduğu gibi bir parçalanma söz konusudur. Fakat burada yazar sadece metni bölerek verir. Roman *Kâbus*'un (1999) zıttına daha olumlu bir dünya algısı çizmektedir. Yıkılan “şeyler” tamir edilip onarılarak yeni bir düzen inşasına başlanmaktadır.

Alev Alatlının *Kâbus*'tan (1999) sonra *Rüya* (2001) romanı da bölümlere ayrılarak ve bölümler de başlıklarla bölünerek devam etmiştir. Hatta bazen bu alt başlıklar da kendi içinde numaralı bölümlere ayrılarak bölünmüşlerdir. Yedi ana bölümden oluşan romanın bölümleri şunlardır:

Birinci bölüm: “Kutsal Koordinatlar” başlıklıdır ve “Önüm, Arkam, Sağım, Solum, Sobe”; “Kâinat Poyrası”; “Adres”; “Gökküre'nin Rölevesi”; “Yıldız Fidanlığı”; “Turnalar, Dağlar ve Seher Yıldızı”; “Yıldız Cetvelleri”; “Murat” bölümlerinden oluşmaktadır.

İkinci Bölüm: “Eril Ruhun Dergâhı” başlıklı olup, “Deniz Piyadesi”; “Beyaz Turna Yasaları”; “Tünel”; “Feleklerin İlmî”; “Çârgâh” bölümlerinden oluşur.

Üçüncü Bölüm: “Kuantum Yosması” başlığı ile, “Kâbus”; “Schrödinger'in Denklemi”; “Sanal Sartürk”; “Gaia'nın Yolu”; “Yıldız tozu Süvarileri” bölümlerinden oluşur.

Dördüncü Bölüm: “Önü ve Ardı Devrânın” başlıklı olup, “Sıfır Toplam Oyunu”; “Reddi İlhak Simulasyonu”; “Kapan”; “İncili Kaftan”; bölümlerinden oluşur.

Beşinci Bölüm: “Mahkûmun İkilemi” başlıklı olup, “Yeni Memlûklar”; “Kriz”; “Leylek Hastanesi” bölümlerinden oluşur.

Altıncı Bölüm: “Kara Kalpaklı Adam” başlıklı olup, “P.K. 8712”; “Phoenix”; “Arizona”; “Madrid”; “İspanya; Lofoten”; “Norveç” bölümlerinden oluşmaktadır.

Yedinci Bölüm: “Yeni Ergenekon” başlıklı olup, “Onarımcılar”; “Kayıp Halka”; “Hayat Oyunu”; “Günün Sonunda” bölümlerinden oluşmaktadır.

Başlıkları verilen bu bölümler yukarıda bahsedildiği gibi kendi içlerinde de numaralı bölümlere ayrılmaktadır. İlk romanında da aynı şekilde başlıklarla ilerlemiş olan Alatlı, romanın metin düzenini başlıklarla bölerek ihlal etmiştir. *Kâbus* (1999) romanında olduğu gibi *Rüya* (2001) romanında da parçalı anlatım ile olay örgüsünün bütünlüğünün bozulduğunu söyleyebiliriz.

Murat Gülsoy da metinlerinde parçalanmaya yer veren yazarlardandır. Yazar incelenen bütün romanlarında parçalanmış bir metin sunmaktadır. *İstanbul’da Bir Merhamet Haftası* (2007) romanında yazar zamanı parçalı bir şekilde vermiş olmasının yanı sıra aynı zamanda metin içinde farklı bir tür olan mektup, e-posta gibi türlere de yer vererek metnini hem zamansal hem de türsel bakımdan parçalamıştır.

Murat Gülsoy’un *Karanlığın Aynasında* (2010) romanına baktığımız zaman romanın başlıklar halinde ilerlediğini görmekteyiz. Bu başlıklar: “Siz çok iyi bir doktorsunuz”, “Arzu yılanı”, “Yorgun bir insanın yüzünde”, “Tüm bunların nedenini anladım”, “Çift kuyruklu denizyıldızı”, “Kalabalığın içinde kendini fark eder”, “Huzurluydum”, “Sol göğsünü elimin içine yerleştirdi”, “şeytanın salyası”, “Zihnimdeki sergi salonunda”, “Bavulumu taşımama yardı edecek bir centilmen yok mu burada”, “Herkes gitmiş”, “Beni babasına uzattı”, “Benim kendisi olduğumu hatırlaması için”, “Akrebin çizgilerini parmağımla okşarken”, “Bunlar çok tipik”, “Ne fena şey fotoğraf”, “Romanlarda içki hiç bitmez”, “Yapısını çözmek”, “Hayatımı yeni baştan kurmaya başladım”, “Ve tanrı insanı hamurdan yarattı”, “Aynı anda iki farklı yerde olabilme”, “Zavallı bir kayık”, “Kim o”, “Baktım” başlıklarıdır. Bu doğrultuda değerlendirildiği

zaman her başlığın kendi içinde bir kompozisyon bütünlüğü olmakla birlikte bütüne baktığımızda parçalanmış bir yapı karşımıza çıkmaktadır.

Bir diğer örnek olarak *Yalnızlar İçin Çok Özel Bir Hizmet* (2016) romanında yazar metnini başta önsöz (Gülsoy, 2016: 11-21), sonrasında metnin içerisinde yer alan “kara sayfa” (Gülsoy, 2016: 137-138) ile ve en son olarak da sonsöz (Gülsoy, 2016: 157-175) ve ekler (Gülsoy, 2016: 181-204) ile daha da parçalı hale getirmiştir. Borges’e bir mektupla başlayan roman sonsöz ve ekte çeşitli kısa metinlerle son bulmaktadır. *EKLER* (Gülsoy, 2016: 177) bölümünde yer alan “Sayıların Gizli ve Güncel Anlamları” ve “Ay Işığında Yazılanlar” temel başlıklarında çeşitli yazılar yer almaktadır. Örneğin:

“Bir

Ebediyen dönüp duran istek, bütüne kavuşma arzusu, tamlık duygusu. Hakikaten gairp. Şaşkınlık uyandırması gerekirken farkına varamadığımız. Sadece kuşlar mı? Ellerini kaldırmış, göğe yakaran ağaçlar yanılmıyor mu? Sessiz şarkılar, içinde kimsenin barınmadığı kelimeler, derin iç çekişler, kapı altlarından sızan ışık. (...)” (Gülsoy, 2016: 181).

Görüldüğü gibi bir iç monolog halinde ilerleyen bu satırların temel metinle hiç alakası yoktur. Bu yüzden de kurgu bozulmuştur:

“Bir yandan Borges’le söyleşirken bir yandan da ona kendi kültürünün yazarı Tanpınar’ı anlatıyor. Ama bu söyleşmenin derdi içinde yalnız olmaya mahkum olduğumu bu kıyımlı, ağırlı dünyadaki boşlukla mücadele etmek.(...)”

Önsöz’de Borges’e yazdığı mektupla aslında okurla da söyleşen anlatıcı Sonsöz’de doğrudan okura seslenirken bu kez de Nerval’le özdeşleşiyor, ona dönüşüyor. ” (Uysal, 2016: <https://www.birgun.net/haber-detay/yalnizlar-icin-cok-ozel-bir-hizmet-olum-ulkesinin-labirentinde-100675.html>)

Sonuç olarak yazar Murat Gülsoy, *Yalnızlar İçin Çok Özel Bir Hizmet* (2016) romanında üç farklı zihin ve üç farklı düşünce ile metnin bütünlüğünü karakterleri de parçalayarak ihlal etmenin yanı sıra metne farklı bölümler de ekleyerek bütünlüğü ihlal etmiştir.

Bir benzer örneği *Ve Ateş Bizi Tüketiyor* (2019) romanında da yapan Murat Gülsoy, bu romanı da başlıklara bölerek parçalamıştır. "Kayboldu", “İnsan Bazen Bir Hikâyenin

İçinde Sıkışıp Kalıyor”, “Yalnızlık Kötü İnsanlar İyi”, “Bilinç Kendi Yokluğunu Hayal Edemez”, “Üzücü Şeyler Düşünmeyin”, “Lacivert Gök Kubbeden Yağan Yıldızlar”, “Ben Neredeysem Gelin Bulun Beni”, “Ama Sonra Aşık Oldum”, “İllegal Matematikçiler”, “Karanlık Temas”, “Yalnız Deliler İçin”, “Büyülü Orman”, “Beni Kandıramazsın”, “Gecenin İnsanları”, “Mabet Ağacı”, “Ölüm Kuyuları”, “Bu Gece Ölüm Yok”, “Kendini Ustaca Yok Gösteren Bir Tanrı”, “Ah Bir Sabah Olsa”, “Aradığınızı Bulabildiniz mi?” ve “Kimliğinizi Görebilir miyim?” başlıklarından oluşmaktadır.

Sonuç olarak Murat Gülsoy romanlarının hemen hepsini parçalı bir anlatım ile oluşturarak metnin bütünlüğünü ihlal etmiştir. Yazarın romanlarındaki bu tutumu grotesk parçalanmaya örnek gösterilebilmektedir.

Ayfer Tunç da parçalanmaya romanlarında yer veren yazarlardandır. *Bir Deliler Evinin Yalan Yanlış Anlatılan Kısa Tarihi* (2009) romanında da bu parçalanmayı görmekteyiz. Deliler Evi'nin baştan sona var oluş biçimi sıradan romanları yıkmak içindir diyebiliriz. Gerek dili, gerek romanın sıradan yapısını ve kurgusunu ihlal ederek Ayfer Tunç sıradanlığa karşı bir başkaldırı içerisindedir. Romanda parçalanma temel olarak anlatım üzerinden ilerler. Yazar bir karakteri anlatır ve işlerken diğer karaktere geçer ve onun hikayesini anlatır. Böylelikle de metnin kişi bakımından bir bütünlüğünden söz etmek mümkün değildir.

Mine Söğüt'ün *Madam Arthur Bey ve Hayatındaki Her Şey* (2010) romanında verilen parçalanma ise oldukça baskındır. Yazar bunu başta romanını başlıklara bölerek verse de romanın kurgusuna da yedirerek pekiştirmektedir.

Roman altı ayrı başlıktan oluşmaktadır. Bu başlıklar: I/ Kuşları bir bilmecede gördüm. Akıllarını tamamlayacak vahiyler arıyorlardı. II/ Sadece insanların değil, tanrıların da kaderi vardır. III/ Zaman yutan bir şamandı kuş. IV/ Gerçek şimdi kurtlanmış bir kuş ölüsü. Kurtları yine kuşlar yiyor. Gerçek dönüşüyor. Kuşlardan kurtlara; kurtlardan yine kuşlara. V/ Tanrı bizi istediği için mi yarattı; yoksa yaratmak zorunda olduğu için mi? VI/ Hiç, diyor büyük kanatlı kuş, daha gözüpektir hepten.

Görüldüğü gibi her başlık kendi içinde bütünlük sağlamakla birlikte metni parçalayarak metinsel bütünlüğü yok etmektedir. Parçalayarak yapısal birliği bozmuştur.

Cem Akış'ın *Y* (2018) romanında görülen metin parçalanması ise anlatıcı kişilerinin değişmesi bakımından yaşanmaktadır. Tipik bir çokseslilik örneği olan roman üç temel bölümden (Prolog, Analog, Epilog) oluşurken bu üç bölüm de kendi içinde numaralarla parçalanmıştır. Bu yıkım sadece bölümlerle kalmamış her bir bölümde anlatıcı da değişmiştir. İlk bölüm olan Prolog'da İliada anlatıcı iken, ikinci bölüm analog sen anlatıcı ile Constantine'nin merkezinde anlatılır ve son olarak Analog bölümünde ise Constantine ile röportaja gelen kişinin gözünden anlatılmaktadır. Böylelikle romanında anlatıcı bakımından bir bütünlük sağlanmamakla birlikte metnin yıkımı söz konusudur. İlerleyen bölümlerde çokseslilik başlığı altında ayrıntılı olarak işleyeceğimiz *Y* (2018) romanında farklı anlatıcıların yer almasından dolayı metinsel bütünlükten bahsetmek mümkün değildir.

Verilen örnekler doğrultusunda değerlendirildiği zaman metnin yıkımı grotesk algıyı oluşturmada oldukça önemlidir. Grotesk kavramının kaotizmini, yok etme durumunu en iyi anlatan yansımalarından biridir. Metni parçalı halde okura veren bir bütün oluşturmasını okurdan bekleyen yazar okuyucunun algısını da sürekli dinamik tutar.

4.1.2. Kurgusal Yıkım

Kurgusal yıkımda aslolan yazarın kurguda bir bütünlükten kaçması durumudur. Tamamen grotesk olan bu durum parçalı bütünlük oluşturmaktadır. Zaten postmodern romanların hemen hepsinde görülen bu kurgusal yıkımda romanın geleneksel bütünlüğünden bahsetmek mümkün değildir. Yazar üstkurmaca tekniği ile, yahut da çeşitli parçalama ve yıkım teknikleri ile metnin bütünlüğünü bozarak parçalamaktadır.

Türk edebiyatında da kurgusal yıkımın birçok güzel örneklerine şahit olmaktayız. Postmodernizm ile birlikte zaten kurgu bütünlüğü kaybolmuştur. Grotesk ile birlikte metnin kurgusu tamamen parçalanmıştır. Parçalı metinde bir bütünlük sağlanamaz.

Kurgusal yıkımın Türk edebiyatındaki örnekleri; *Bay Muannit Sahtegi'nin Notları* (1991), *Karadelik Güncesi* (2007), *İstanbul'da Bir Merhamet Haftası* (2007), *Bir Deliler Evinin Yalan Yanlış Anlatılan Kısa Tarihi* (2009), *Madam Arthur Bey ve Hayatındaki Her Şey* (2010), *Karanlığın Aynasında* (2010), *Gecenin Atları* (2011), *Ve Ateş Bizi Tüketiyor* (2019) romanlarıdır.

Vüs'at O. Bener'in *Bay Muannit Sahtegi'nin Notları* (1991) romanında da grotesk parçalanma zaman algısı üzerinden verilmektedir. Emekli olan Muannit'in tuttuğu ve iki farklı zaman diliminde ilerleyen bir günlük ve bu günlük sayesinde yaşananlara şahitlik etmekteyiz. 1 Ekim 1979 ve 7 Mart 1984'te başlayan iki farklı zamanda yazılmış olan günlüklerde verilen her tarih gün ve hatta saate kadar netleştirilerek verilmiştir. 1979 ve 1984 yıllarından ilerleyen iki zaman dilimine genel çerçeveden baktığımız zaman 1979'da başlayıp 1987'de biten bir roman ile karşılaşmaktayız. 1987'deki zaman dilimine ise 1984'ten bir anda zamansal atlama ile gelinir ve yazar 13 Eylül 1987'de de son notunu düşürerek romanı sonlandırır (Bener, 2018: 81).

Romanın zamansızlığıyla, düz olmayışıyla ilgili Nurdan Gürbilek "Anlatabilmeliydim" yazısında:

"Geçmişten bugüne çekilmiş düz bir çizgi boyunca biçimlenmiş bir günlükten çok, farklı zaman parçaları arasında kesintiler, yeni başlangıçlar, geriye dönüşlerle gidip gelen kırık bir çizgi, çizginin ötesinde berisinde birikmiş sonuçsuz kalmaya yazgılı öykü parçacıkları, başı sonu belirsiz sahneler, ışığı kararmış tablolarla karşı karşıya kalırız *Sahtegi*'de." (Gürbilek, 2004: 36).

Görüldüğü gibi her açıdan grotesk bir durum örneği olan roman hem zamansal hem de bütünsel olarak parçalanmıştır. Parçalanmış zaman diliminde parçalanmış bir mekân ve haliyle parçalanmış olaylar dizisidir. Bu da romanın en grotesk özelliklerinden birisidir.

Karadelik Güncesi'nde (2007) dikkat çeken önemli bir parçalanma da kurgu içerisinde farklı kurgular anlatılmasıdır. Roman boyunca çeşitli yerlerde tekrarlanan bu hikâye anlatma romanın metinsel bütünlüğünü parçalayıp bozmakla birlikte ona zengin bir hava da katmıştır. Örneğin birbirlerine takma isimlerle seslendikleri arkadaşlarıyla kumar oynadığı sırada herkes bir öykü anlatır:

“ “Hey Porthos” diye sessizliği bozdu Athos, “Bu akşam sen hiç hikâye anlatmadın.”

Porthos sustu. Anlatacak bir öyküsü yoktu.” (Teoman, 2007: 79).

Romanda buna benzer hikâye anlatmalar tekrarlanmaktadır.

Ali Teoman *Gecenin Atları* (2011) romanında da kurgusal yıkıma devam etmiştir. Yazar bütünlüğü bozmak için kurgunun içerisinde kurguya da yer vermektedir. Yani Profesör Bahtiyar Bahtıkara'nın kendisine gelen ödevleri de romanda görmek mümkündür. Hem tür hem de konu bu örneklerle parçalanmıştır (Teoman, 2019: 141, 146, 147, 152, 206, 213, 219, ...)

Şüphesiz ki grotesk parçalanmayı romanda en güzel işleyen yazarlardan birisi de Murat Gülsoy'dur. Yazarın *İstanbul'da Merhamet Haftası* (2007) romanı da bu parçalanmanın başarılı bir şekilde görüldüğü bir eserdir. Romanın çoğul bakış açısı sayesinde ve onunla birlikte ustaca parçalandığını görmekteyiz. 7 farklı güne ve 7 farklı kişiye bölünen roman, verilen resimlerin de metne eklenmesi ile ayrılmıştır. Yedi farklı anlatıcının olduğu bir romanda kurgusal bütünlükten bahsetmek mümkün değildir. Çünkü yedi farklı anlatıcı ile birlikte yedi farklı kurgu meydana gelmektedir. Kurgunun fazla ve değişken olması ise bütünü bozmaktadır.

Ayrıca yedi (7) kişiden bakıldığı zaman Deniz'in dilbilgisini her metninde bilerek ve isteyerek yıktığını, kuralları ihlal ettiğini görmekteyiz. Yazar metnindeki karakterlerle de parçalanmayı dil bakımından desteklemiştir. Deniz'in Salı günü yazdığı bir bölüm:

“Başka bir gece devam eder kadın yerden otomatikman yazmaya artık kurgulu bir saat gibi dakik guguklu kanatlı bir mutluluk serin kuru ama bilir mi hiç uçmanın kendisi değildir kanatlar sadece bir uçuş vaadidir o kadar yeşildir ki uçabilse hayal âleminin haritasında vadiler kasıklar göğüs çukurları derin kuyular kuytuluklar (...)” (Gülsoy,2007: 126).

Romanda parçalanmayı veren en önemli unsur metnin gün ve resimlerle bölerek verilmesidir. Yazar yedi resme ve yedi güne bölerek elindeki metni önce parçalar ayırır sonrasında ise birleştirir. Böylelikle romanda hem farklı tür hem farklı anlatım devreye girer. Bu da romanın bütünlüğünü yok eden bir unsur olarak karşımıza çıkmaktadır.

Ali Teoman'ın *Konstantiyye Üçlemesi* serisinin ikinci kitabı olan *Karadelik Güncesi*'nde (2007) yer alan parçalanma ilk olarak iki farklı anlatıcı ile karşımıza çıkmaktadır:

“İbrahim Nemrûd bürosuna döndüğünde, ikindi ezanı okunuyordu. Araştırmaya devam etmek için vaktin artık geç olduğunu düşünmüş, PEDER'e ertesi gün gitmeye karar vermişti.” (Teoman, 2007: 111).

Bir diğer anlatıcı:

“Elif, lam, mim...

İnsan uyduğunda nereye gider, hiç düşündün mü?

Bahse girerim ki, düşünmemişsindir.

Biliyorum, zaman darlığı diyeceksin. Herşeyi açıklamaya yeten o iki büyülü sözcük...” (Teoman, 2007:300).

Görüldüğü gibi metin anlatıcının farklılaşması ile parçalı hale gelmiş ve metnin bütünlüğü ihlal edilmiştir.

Bir Deliler Evinin Yalan Yanlış Anlatılan Kısa Tarihi (2009) romanında uzun bir zaman dilimini çok fazla sayıdaki şahıs kadrosuyla zenginleştiren Ayfer Tunç, Türk edebiyatına her anlamda karnavalesk bir roman örneği kazandırmıştır. Fakat romanın karnaval unsurlarının yanı sıra onu başta yabancılaştırma noktasında grotesk yapan birçok unsur da bulunmaktadır. Komik olanın, kara mizahın bir örneğini hem karnavalı hem de groteski birleştirerek veren Ayfer Tunç'un *Bir Deliler Evinin Yalan Yanlış Anlatılan Kısa Tarihi* (2009) romanı bu birleşim bakımından eşsiz bir örnektir. Romanın en grotesk yanı ise ironik dili ile başardığı ve bir distopik/ütopik(?) dünya sunan ürkütücü gerçekliği yansıtmasıdır. Deliler Evi bu noktada oldukça başarılıdır.

Mine Söğüt'ün *Madam Arthur Bey ve Hayatındaki Her Şey* (2010) romanında kurgunun yıkımı zaman yönüyle verilmektedir. Romandaki zamansızlık gerçeğin yıkımını destekler niteliktedir. Bu zamansızlığı biraz daha açacak olursak Roman zamansız bir romandır. Geçmiş ve gelecek iç içe geçmiş kimliklerle verilmektedir. Zaten romanda kesin bir zaman diliminden asla bahsedilmez. Romanda bu zamansızlık:

“Bu Kara Yalı, önümde kıvrık yarı ölü insanlar bulmaya alışık bu Kara Yalı, zaman içinde kendine benzersiz hikâyeler toplayan, katlanılması güç kaderlere mekân olan bu kapkara yalı, artık yeni bir hikâyenin eşiğinde. Yeni hikâyeye yarın. Ve yeni hikâyeyi yazan dün. Ve şimdi, şimdi yalının bugünü. Zaman nasıl da saldırgan. Zaman nasıl da kaygan. Her şey aynı anda olup bitiyor sanki.” (Söğüt, 2019: 135).

Yine farklı bir bölümde yazar yaşanılanların tekrarına, zamanın tekrarına aşağıdaki cümlelerle dikkat çekmek ister:

“Ama hiçbir şeyi unutmayacak. Unutmak istiyor ama unutamıyor. Çünkü kader yuvarlak. Ne yöne giderse gitsin, insan aynı yere varıyor ve hep aynı yollardan geçiyor. Bundan sonra da, bu zamana kadar yaşadıklarından başka şeyler yaşamayacak. Hayatın o baş döndürücü tekrar cenderesinin içinde boğulacak. Uzun ve bereketli bir hayat yaşayacak ve yine de hayatın anlamını zerre kadar olsun bulamayacak. Başına gelen onca şeye, gördüğü onca şeye ve sezdiği onca şeye rağmen.

Karmaşa bile nihayetinde tekrarlardan oluşur.” (Söğüt, 2019: 111).

Yukarıdaki alıntıda da örneklendirildiği gibi Mine Söğüt’e göre zaman çizgisel değildir, bir döngünün içerisinde. Döngüselidir:

“Geçmiş ve gelecek matruşkalar gibi birbirlerinin içinden çıkarlar. Birbirlerinin içine girerler. Geçmişin içinde gelecek, geleceğin içinde geçmiş; dün ve yarın iç içe geçmiş. Dünü bir şekilde yorumlayabilir insan. Yarını da bir şekilde hayal edebilir. Ama ya bugün; göbeği düne bağlı olan ve damarlarında yarının kanı akan bugün? Gözün kendi bedenini asla başkalarının gördüğü gibi göremeyişi, kulağın kendi sesini başkalarının duyduğu gibi duyamayışı nasıl eksik bırakırsa insanı, dünle yarın arasında gidip gelen sağduyu da o anı yakalayamaz ve bunun bedelini düne ve yarına ödetir, Maria da bu anı yakalayamadığı için, o da bu anı düşünmeden dünlerden, yarınlara, yarınılardan günlere atladığı ve tarih sahnesinde şuursuz küçük bir kız gibi seksek oynadığı ve yersiz yere, zamansız ve ziyadesiyle duygulandığı için bir bedel ödeyecek.” (Söğüt, 2019: 134-135).

Verilen örnekler doğrultusunda *Madam Arthur Bey ve Hayatındaki Her Şey* (2010) romanında düz bir kurgunun olmadığını söylemek yerinde bir tespit olacaktır. Yazar kurgusunu zamanı bükerek vermektedir. Bu da kurgunun yıkılmasına sebep olmaktadır.

Karanlığın Aynasında (2010) romanında yazar bütünlüğü bozabilmek için bölümler halinde ilerleyen roman bir yandan birbiriyle bağlantılı olayları anlatıp devamlılığı sağlarken; bir yandan da çok farklı olaylara geçebilmektedir. Kurgusal olarak

bütünlüğün kaybolduğu romanda yazarın bunu bilerek yaptığını ve metni bütün halinden ayırdığını görmekteyiz.

Ve Ateş Bizi Tüketiyor (2019) romanında yazarın kurguyu sürekli hikâye içerisinde hikâye anlatarak yaptığına şahit olmaktayız. Okur romanda anlatılan hikâyeler boyunca rüyada olma hissine kapılmaktadır. Üniversite koridorlarından mahalle aralarına kadar farklı mekânlarda farklı hikâyeler anlatan yazarın bu bakımdan kurgusal bütünlüğü bilerek yıktığını söylemek mümkündür. Ayrıca sonuç olarak bakıldığı zaman bütün bir roman boyunca yarattığı kurguyu yine yazarın yıktığını görmekteyiz.

Kurgunun yıkılması tüm postmodern romanların önemli ayırt edici özelliklerinden biri olmakla birlikte grotesk algı için de yıkımı sağlaması ve desteklemesi bakımından oldukça önemlidir. Zira grotesk kavramının alaşağı etme, tahrip etme yanının vurgusu tüm araştırmacılar tarafından yapılmıştır. Bu bağlamda kurgusal olarak yıkılmış, parçalanmış, ihlal edilmiş bir metni grotesk kavramı içerisinde de değerlendirmek mümkündür.

4.1.3. Dilin Yıkımı

Grotesk anlatımda en önemli yıkım türlerinden birisi dilin yıkılmasıdır. Yazar var olan düzeni, dil düzenini yıkarak, kendi kurgusal metnine uygun bir dil yapısı inşa edebilir. Burada öncelikle edebiyatın yapıbozum ile olan ilişkisini açıklamak gerekirse Sadık Erol Er ve Onur Varolun'un ortak yazdığı "Derrida ve Tekillik Edebiyatı" makalesinde "*Bu noktada edebiyatı, sıkı sıkıya bağlı bir kurum olarak tahayyül etme hatasına düşmememiz gerekiyor. Zira edebiyatın kendi yasasıyla ilişkisi esasen eleştiri ilişkisidir; yasaların ve onların dönüşümünün çözümlenmeleriyle ve formüleştirelişleriyle ilgilenir.*" (Er-Varolun, 2018: 500) ifadesinden sonra açıklamaları yapıbozum ve edebiyat ilişkisi bağlamında oldukça dikkat çekicidir:

"Edebiyatı görece yakın zamanlı önemli bir kültürel kurum olarak felsefe, politika ve etik konusunda önemli çıkarımlarıyla meydan okuyucu ir yazım tarzı olarak ele alan Derrida, bu okumalarda bir yandan batı kültüründe edebiyatın yeri ve işlevini incelerken, diğer yandan Avrupa edebiyatının kilit figürlerine ait metinlere özgün ve çarpıcı yanıtlar verir. Hem edebiyata hem de felsefeye "ait" metinlerin

taleplerine, kendilerini karşı imzalayarak ve böylece hem tekil hem de genel bir edim, bir icat, bir risk biçiminde onları yine ilk kez gerçekleşmiş kılarak yanıt verir.” (Er-Varolun, 2018:502).

Sonuç olarak edebiyat yukarıdaki alıntıda özellikle son cümlede “genel” bir kavram olarak görmesi oldukça önemlidir. Böylelikle olan bir metin yıkılarak kendi gerçekliği yaratılır. Bunu da dilin bozumu ile gerçekleştirmek mümkündür. Fakat burada dikkat edilmesi gereken “yıkım” negatif anlamda değil pozitif anlamdadır. Bu yıkım ile metin daha görünür kılınmaktadır. Bu yıkım ile metnin iskeleti ortaya çıkar ve böylelikle yapı yeniden inşa edilir.

Dilin yıkımında karşımıza beş temel yıkım methodu çıkmaktadır. Bunlar: Ana dil kaybı, dilin yapısının bozulması (gramer anlamda), dilde yazım kurallarının yıkımı, anlamsız kelime kullanımı ve yeni kelime üretme. Bu yıkımlar ile birlikte metinde düzenli bir dil varlığından söz etmek mümkün olmamaktadır.

Grotesk kavramında dilin yıkımı Türk edebiyatında *Gece* (1985), *Hayır...* (1987), *Schrödinger’in Kedisi-Kâbus* (1999), *Bin Hüzünlü Haz* (1999), *Uykuda Çocuk Ölümleri* (2002), *Karadelik Güncesi* (2007), *Bir Deliler Evinin Yalan Yanlış Anlatılan Kısa Tarihi* (2009), *Gecenin Atları* (2011) romanları üzerinden örneklendirilmiştir.

Bilge Karasu *Gece* (1985) romanında parçalanmayı, bölünmeyi metindeki kullandığı dil ile de desteklemektedir. Büyük küçük harf ve imlâyı bilerek bozan yazar, bunu da parçalanmanın bir tamamlayıcısı olarak vermektedir:

“...Düş görenin gözü bunu yavaş yavaş seçer. Bu parmaklığın

(bu parmaklığın ortalarında bir yerde, bir zamanlar, kocaman bir taş kümbet üzerinde yükselen daha da kocaman bir atlı yontusu, şimdi ne kadar bakılırsa bakılsın, seçilmez olmuş olacaktır)

boydan boya keser gibi görüldüğü boşluk inanılmaz enginliktedir.” (Karasu, 2017: 36).

Gece'nin bu parçalanması ile ilgili Jale Parla'nın *Türk Romanında Yazar ve Başkalaşım* kitabındaki tespitleri oldukça önemlidir:

“Gece’nin bir de bohemyası vardır: Dili aşmış, dilsiz ama bir dil doğuracak gizil güce sahip bir varoluş alanıdır bu. Gece’nin bohemyası distopyanın hemen yanında, ona bitişik durur. Hatta onunla iç içedir.” (Parla, 2015: 202).

Bilge Karasu’nun yaratmaya çalıştığı dil yıkımı ile aslında yeni bir yapı yarattığı hatta bu yıkım ile yeni bir yapı oluşturduğunu söyleyebiliriz. Bu yapı oldukça imgesel ve ilk okunuşta algılanamayacak kadar katmanlıdır.

Adalet Ağaoğlu’nun *Hayır...* (1987) romanında ilk dikkat çeken zaman dilimlerine ayrılan bölümlerde okurun karşısına birdenbire çıkan büyük puntolu yazılardır:

“Yazı makinesine yeni bir kâğıt geçiriyor. Ömrümün ilk düşünsel temriniymiş gibi, alını kırışmış, dudakları büzülmüş, bir çocuk ciddiyetiyle, tuşlarda büyük harflere basa basa yazıyor:

HER DURUMDA ÖZGÜR KİMLİĞİMİZİ KORUYABİLMEK ANCAK EDİMLE SÖYLENEBİLECEK ŞU İKİ SÖZCÜĞE BAĞLI: YİNELEMEMEYE HAYIR...

AYNILAŞMAYA HAYIR. AYNILIĞA HAYIR. YİNELEMEMEYE HAYIR...” (Ağaoğlu, 2014: 51).

Aynılığa, ‘tektip’e, ...karşı çıkan yazar, bir isyan içerisindedir. Onu groteske yaklaştıran en önemli husus da budur. Groteskin önemli unsurlarından biri olan düzene, aynılığa karşı çıkış, her türlü düzeni ihlal etme durumu burada da isyan olarak dile getirilmektedir.

Alev Alatlı *Schrödinger’in Kedisi-Kâbus* (1999) romanında dil kaybını eleştirel bir dil ile vermektedir. Dil kaybı üzerinden verilen kültür kaybı romanda en önemle vurgulanan konuların başında yer alır. Parçalı anlatım, kodlamalı dil ile okura yansıtılan bu durumda dillerini kaybeden toplumların kültürlerini kaybetmesi kaçınılmazdır sorunsalı tartışılmaktadır. Mehmet Narlı “*Kâbus: Dil ve Algı Kaybı*” başlıklı yazısında “kafa karışıklığını, alıklaşmayı, akıl yürütememeyi doğuran, dil ve algı kaybı (afazi)dir.” (Narlı, 2007:) cümlesiyle ifade ettiği gibi romanda ciddi bir algılama problemi söz konusudur. Grotesk açıdan bakıldığında zaman ilk başta uzak bir kavram gibi görünse de aslında romanda yaratılan bu sahneler tamamen grotesk özellikler taşımaktadır. Bireylerin kodlayarak, yahut da çeşitli sebeplerle dillerini kaybetmeleri,

ezberle yetişip büyüyüp bilim icra etmeleri sonucunda oluşan bir grotesk yabancılaşma söz konusudur. Birey başta kendine ve kendi sebepli yabancılaşarak aptallaştırılmıştır:

“Bilinç, dil; dil de bilinç demek olduğuna göre, dilden mahrum olanın, dilden ayrı olanın, kişisel var oluşuna yönelmesi beklenemez. Bu kişilerden oluşan toplumun da akıl yürütmesi, değer üretmesi beklenemez. Bu yönleriyle “ön insan”, bir çocuktur; sever, korkar, sığınır, kaçar, ağlar veya güler ama düşünerek nesnelere ilişki kurmaz. Uyarıları, dil içinde algılayamaz; bilinç düzeyinde ilişkilendiremez.” (Narlı, 2007: 111).

Mehmet Narlı'nın da alıntıda ısrarla üzerinde durduğu gibi dil toplum demektir. Dilden uzaklaşmak toplumdaki uzaklaşmak anlamına gelir. Bu bağlamda *Kâbus* (1999) romanında dilden uzaklaşılana, yabancı kelimelerin sıklıkla kullanıldığı bir dil algısı karşımıza çıkmaktadır:

“Amnesty International'ın HEAD START'ı ise, kısaca TSVHR olarak bilinen (“Transformation of Systematic Violators of Human Rights'in başharfleri) İnsan Haklarını sistematik Olarak İhlal Edenleri Dönüştürme Programı'-nın parçasıydı.” (Alatlı, 2005: 19).

Yukarıdaki alıntıda da örneklendirildiği gibi gerek metin içinde büyük küçük harf uyumu, gerekse dil uyumu bakımından dilin düzeni bozulmuş hatta metnin akıcılığını da bozmuştur.

Dili yıkıp yeniden inşa eden yazarlar arasında Hasan Ali Toptaş da yer almaktadır. Yazarın *Bin Hüzünlü Haz* (1999) romanında kahramanın zihnini vermek için dilin gramer kurallarını ihlal ettiği görülmektedir:

“reklam filmlerinden oluşmuş korkunç bir sağanağın altında şemsiyesiz devleşen eşyalar diyelim değil kaçamıyorum ağızlarını açmış ince belli çamaşır makineleri ahu dilli kasetçalar diyeben bunla şehla gözlü televizyonlar falan futbolcu dün şiddetli öksürmüş eyvah kaçamıyorum yok sözdehiçim boşalıyor yoksabendarkalçalı buzdolapları markasındanımsasla kaçamıyorum bakire koltuk takımları podyum şirinleri feşmekân futbolcu da oh şarkıcının dalı narindir bu yıl benimyılımolacakdemişbakın benim yarınım fritöz deyinceyok (...)” (Toptaş, 2019: 13).

Yukarıdaki örnek hem gramer bozulmasına hem de anlamsız, mantıksız cümle kurgusuna güzel bir örnektir. yazar bunu verebilmek için birbiriyle alakasız kelimeleri bir araya getirmiş hatta birleştirmiş ve bunları yaparken de akışı bozmamak için herhangi bir noktalama işareti kullanmamıştır.

Parçalanmayı dili bölerek veren yazar Ali Teoman *Uykuda Çocuk Ölümleri* (2002) romanında çoksesli bir roman kurgularken Türkçenin kendi dil yapısını bozmaktadır. Yazar var olan dili yok ederek kendi dilini yaratır. Bunu verdiği kısaltmalarla yapmaktadır. Bu kısaltmaların bazılarının Türkçede farklı karşılığı olabildiği gibi bazıları da anlamsız birer kelimedir. Örneğin:

“Çalışmama kaldığım yerden devam etmek üzere tüy kalemimi mürekkep hokkasına daldırdığım sırada, *İMECE*'nin (İşbilir Memurun Cepbilgisayarı) ufak ekranına takıldı gözüm. (...) *İMECE*'nin asıl işlevi bu değildir tabii, ama *ŞİRİN*'de (Şirket İç Nizamnamesi) bunu yasaklayan bir madde de yoktur.” (Teoman, 2018: 16).

Uykuda Çocuk Ölümleri'nde (2002) yukarıdaki örnekte yazar parçalanmayı dili hem gramer hem de anlamsal olarak yıkarak ihlal etmekte ve yeni bir dil algısı yaratmaktadır.

Karadelik Güncesi'nde (2007) de yazar *Uykuda Çocuk Ölümleri* (2002) romanında olduğu gibi dili bölerek yeni kelimeler türetmektedir. Bu kelimelerin gerçek manalarıyla alakaları yoktur:

“İbrahim Nemrûd bir saat kadar sonra İtine ve Maharet Danışmanlık İTİMAD'ın merkezindeydi.” (Teoman, 2007: 21).

Metin boyunca bu tip örneklere sıklıkla rastlanılmaktadır:

“İbrahim Nemrûd ve arkadaşları ise lisedeyken en sevdikleri yazar olan Alexandre Dumas'nın ünlü romanından esinlenerek, kendilerine SİK (Silahşorlar Kulübü) adını vermişlerdir.” (Teoman, 2007: 58).

Yazar artık yeni bir dil yarattığı için her seferinde bu kısaltmaların anlamını da yazmaz. Okurun önceki sayfalarda okuduğunu ve bildiğini kabul eder:

“Dergâh külliyesi dahilindeki yüz bin kişilik *Perendebaz Stadyumu* PEREST’te her Salı gecesi unutulmaz maçlar düzenlenir. Dergâhın futbol takımı İMGE (*İman Gençlik*), birkaç yıldır DARAL’da (*Dergâhlar Arası Amatör Lig*) mücadele ediyor.” (Teoman, 2007: 135).

Yazar yukarıda sadece metni değil dili ve dilin anlamını da parçalayıp yok etmekte ve ürettiği yeni kelimesine yeni anlam yüklemektedir. Buna başka güzel bir örnek vermek gerekirse; Türkiye takımlarından olan Fenerbahçe’nin sloganı olan “En büyük Fener, başka büyük yok” sloganını yazar romanda “En büyük PEDER, başka büyük yok!” (Teoman, 2007: 111) sloganıyla değiştirmiştir. Ayrıca bakıldığı zaman “peder”in farklı bir anlamı var iken romanda daha farklı anlamlarda kullanılmıştır.

Gecenin Atları (2011) romanında en önemli parçalanma dil anlamında yaşanmıştır. Yazar dili bölüp parçalayarak yeni bir kelime elde etmiştir. Bu kelime üretimi tıpkı bundan önceki iki romanında (*Uykuda Çocuk Ölümleri*, *Karadelik Güncesi*) da karşımıza çıkmaktadır. Bu kelime anlamlı ya da anlamsız olabilmektedir. Yahut da kullanılan anlamından oldukça farklı bir kullanıma sahip olabilir. Örneğin Beyazıt Alanı’nın kısaltmasının BALA olarak gördüğümüz romanda (Teoman, 2019: 14) “bala”nın kendi anlamıyla alakası yoktur. Romanın her sayfasında buna benzer örnek bulmak mümkündür. Hatta bu kısaltmaların doğru şekilde anlaşılması için önerilerde de bulunulur:

“Araştırma yapan bir marangoz? Sanırım, MARABA değil de, ARAMA (Araştırmacı Marangoz) demek daha doğru olurdu buna. (Teoman, 2019: 253)

Yazar yine diğer iki romanda da olduğu gibi bu romanında da karakterlerden birini anlatırken onun hikâyesine de yer vererek çokseslilikle birlikte metnin bütünselliğini bilerek zedelemiştir. Örneğin öğrencisini aradığı sırada karşılaştığı bir adamın anlattığı hikâye:

“ ‘Mahmud Mahdud... Mahmud Mahdud...’ diye düşünceli bir tavırla yineledi yaşlı adam, ‘Bu ad birşey anımsattı bana. Henüz küçüktüm o zamanlar, babamın yanında çıraklık yapıyordum. (...)’ (Teoman, 2019: 171).

Son olarak Ali Teoman’ın üç romanında da dikkat çeken bir unsur da bazı dil kurallarını bilerek ve isteyerek bozmasıdır. Romanlarda ayrı yazılması gereken “şey”lerin daima bitişik yazıldığını görmekteyiz.

Ayfer Tunç’un *Bir Deliler Evinin Yalan Yanlış Anlatılan Kısa Tarihi* (2009) romanında da dilin yıkımına şahitlik etmekteyiz. Dil yıkımı romanda sıklıkla gördüğümüz unsurlardan birisidir. İlk defa bahsi geçen birisinin adının koyu puntolarla anılması, “çamur” olan soyadının “chamur” (Tunç, 2009: 9) biçiminde yazılması ve romanda hemen her sayfada yer alan italik yazı romanın genel seyrini sekteye uğratmakta ve dili bozmaktadır.

Yazarların metninde bilinçli olarak dili yıkması var olan metnin bütünlüğünü de yıkmakta ve parçalamaktadır. Yazar Türkçe cümle yapısını, sözcük dizimini yıkmış; yabancı kelimelere de yer vererek konuşulan dilin de dışına çıkmıştır. Dilin yıkımı ile bireyin toplum ile arasındaki bağı da zedelenmektedir. Toplum ile bağı zedelenen birey doğal olarak topluma yabancılaşmıştır. Bu bağlamda groteskin unsurlarının birbiriyle bağlantılı olduğunu ve hatta birbirini tamamladığını söyleyebiliriz.

4.1.4. Gerçekliğin Yitimi-Grotesk Gerçeklik

Grotesk tanımından sonra kavramla ilgili ilk akla gelen soru “gerçeklik groteskin neresindedir?” “grotesk eserlere gerçeklik açısından nasıl bakılmalıdır?” sorusudur. Bu noktada yeni bir gerçeklik algısının oluşturulduğundan bahsetmek gerekmektedir. Görünen, salt düz gerçeklik değil, görünenin arkasında gerçekliğin farklı boyutlarına bakmak gerekmektedir:

“Karnaval dili edebiyata taşınarak karnavalesk romanlar ortaya çıkar. Toplumsal bir kurum olan karnaval, grotesk gerçeklik yoluyla edebiyata taşınır. Grotesk gerçekliğin özelliği, dünyayı da, bedeni de bir varlık olarak değil bir varoluş süreci olarak, dönüşüm süreci olarak temsil etmesidir.” (Doğan, 2008: XII).

Elbette ki grotesk günümüze kadar çok farklı şekillerde algılandığı için gerçeklik algısında da görüşlere göre bir değişiklik olması söz konusudur. Fakat temelde hemen hemen tüm görüşler gerçekliğin yıkılması noktasında birleşir.

Mihail Bakhtin'e göre "gerçeklik" yahut "grotesk gerçeklik" tam da groteskin mantığına uygun olan bir gerçekliktir:

"Bu kitapta o denli üzerinde durulan "grotesk gerçeklik", 1930'lu yıllarda toplumcu gerçekçiliği tanımlamak için kullanılan kategorilerle taban tabana zıtlık gösterir." (Bahtin, 2005: 20).

Bu noktada Sibel Irzık'ın da belirttiği gibi "Toplumsal bir kurum olan karnaval, grotesk gerçeklik olarak edebiyata taşınır." (Bahtin, 2017: 25) karnaval ile groteskin birbirleriyle olan bağlantıları önemlidir. Karnavalın edebiyata taşınması grotesk gerçeklik ile mümkün olabilmıştır. Böylelikle de absürt bedenler, korku ve gülmenin iç içe geçmesi, vs gibi daha önce gerçeklikle uyumlu olmayan tüm olasılıklar "olabilir" olmuştur.

Toplumcu gerçekçi bakış açısı, realizm akımı ile tamamen görüneni yansıtmayı amaçlarken, grotesk gerçeklikte başka bir gerçeklik dünyası söz konusudur. Söylemek istenen asla olduğu gibi verilmez, ironi, parodi, alay, abartı gibi kavramlardan faydalanılarak görünen gerçekliği bir üst gerçeklik boyutuna taşır. Bu boyut ise, realizmden oldukça uzaktadır. Fakat onun realizmden uzak olması onun gerçek olmadığı anlamına gelmez. Sanat eserinin kendi gerçekliği içerisinde var olan bir gerçekliği vardır. Aklın sınırlarını zorlayan bu gerçeklik algısı grotesk gerçekliktir.

Grotesk gerçekliğin temelinde "görünen gerçekliğin" değerini düşürmek yatmaktadır. Bu noktada groteskin karnavalesk bir tarafı olduğunu da söyleyebiliriz. Zira var olan değerleri yıkıp yerine yenisini inşa eden var olan dünya algısı ile dalga geçen bu sistemin temelleri de karnavaleske dayanmaktadır.

"Dar anlamıyla parodi değil, grotesk gerçekliğe giren bütün diğer biçimler, işledikleri konuyu itibarsızlaştırır, onları yukarıdan alıp dünyaya indirir, ete kemiğe büründürür. Bu, bu türü, ortaçağın bütün yüksek sanat ve edebiyat biçimlerinden ayıran kendine özgü bir özelliktir. En eski zamanlardan beri grotesk gerçekliğin

bütün biçimlerini belirleyen halkın gülüşü, bedeninin alt bölgeleriyle ilintiliydi. Gülüş itibarsızlaştırır, dünyevileştirir.” (Bahtin, 2005: 48).

Yukarıdaki alıntıda “gülüş itibarsızlaştırır, dünyevileştirir” ifadesi oldukça önemlidir. Groteskin gülünçleştirici yanının önemi de bundan kaynaklanmaktadır. Yani aslında burada kanıksanan değer algısına, standart güzelliğe ve özellikle de var olan düzene bir eleştiri söz konusudur.

Sancho örneğini veren Bakhtin, onun şişko göbeğinin, karnaval ruhu taşıdığını dile getirmektedir (Bahtin, 2005: 49).

“Grotesk gerçeklikte, yukarıdakinin itibarsızlaştırılması ve aşağı indirilmesinin biçimsel ve göreceli bir karakteri yoktur. Burada “yukarı” ile “aşağı”nın mutlak ve tamamen topografik bir anlamı vardır. “Aşağı” dünyadır, “yukarı” ise sema. Dünya yiyip yutan bir öğedir (mezar, rahim); aynı zamanda da bir doğum ve yeniden doğum öğesi (anne memesi).” (Bahtin, 2005: 48).

Hep üzerinde durduğumuz gibi grotesk gerçeklikte alaşağı etme durumu vardır. Bu grotesk bedende de önemlidir. Estetik açıdan güzel gelen, altın oranlı güzelliği alıp kaotik güzellik ve estetik algısı getirir. Çünkü zaten grotesk kaostan beslenir. Her şeyi yıkarak kendi düzenini inşa eder.

Postmodern romanın yazım tekniği olarak da görebileceğimiz gerçeklik, grotesk gerçeklikte tamamen “realizm” akımından farklı bir boyuttur. Postmodern romanların hemen hepsinde olan “görünenin arkasındaki gerçeklik”, itibarsızlaştırma, okuru alışıldık şeyler karşısında alaşağı etme bu romanların aslolan gerçekliği.

Grotesk gerçekliğin sağlanması için yazarlar romanlarında çeşitli gerçeklik algısı yaratırlar. Bu algılar: ütöpik gerçeklik, distöpik gerçeklik, masal gerçekliği, mitolojik gerçeklik, hayali dünya gerçekliği, tarihi gerçeklik, öbür dünya/araf gerçekliği, fantastik dünya gerçekliği, tekinsiz yerler.

Türk edebiyatında genel olarak bakıldığı zaman grotesk kavramındaki gerçekliğin yıkılması genellikle postmodern algıda büyülü gerçeklik romanlarında görüldüğünü

söyleyebiliriz. Fakat bunun dışında grotesk algıda da grotesk gerçeklik bağlamında gerçekliğin yıkıldığını görmekteyiz.

Grotesk gerçeklik algısında Türk edebiyatında çok tipik örneklerle karşılaşırız. Bu romanlar; *Beyaz Kale* (1985), *Kayıp Hayaller Kitabı* (1996), *Benim Adım Kırmızı* (1998), *Bin Hüzünlü Haz* (1999), *Schrödinger'in Kedisi-Kâbus* (1999), *Rüya* (2001), *Uykuda Çocuk Ölümleri* (2002), *Karadelik Günce* (2007), *İstanbul'da Bir Merhamet Haftası* (2007), *Bir Deliler Evinin Yalan Yanlış Anlatılan Kısa Tarihi* (2009), *Madam Arthur Bey ve Hayatındaki Her Şey* (2010), *Gecenin Atları* (2011), *Yalnızlar İçin Çok Özel Bir Hizmet* (2016), *Y* (2018), *Ve Ateş Bizi Tüketiyor* (2019), *Yıldızfer* (2019).

Alev Alatlı *Schrödinger'in Kedisi Kâbus* (1999) /*Rüya* (2001) romanları ile tezatlığı, yabancılaşmayı, parçalanmayı verirken tamamen distopik bir ortam yaratmıştır. Bu noktada da romanın gerçekliği incelenen tüm romanlar gibi çok farklı bir noktada yer almaktadır. Serinin ilk romanı olan *Kâbus*'tan başlamak gerekirse; roman tamamen ütopyik bir dünyada geçmektedir. Haliyle gerçeklikten söz etmek imkânsızdır. Zaman ve mekân olarak da bu ütopyanın desteklendiğini görmekteyiz. Olay 2020'li yıllarda Doğu Trakya Cumhuriyeti'nin Andrianople Islahanesi'nde geçer. Fakat bu zaman dilimine 1960'lı yıllardan başlayarak Türkiye'yi önemli ölçüde etkileyen olayların işlenmesi ile gelinmiştir. Fakat bu romanda bu zaman algısı da düz bir zaman çizgisinde değil dairesel bir şekilde işlenmiştir:

“Zaman çizgisinde sıralama takip edilmeden, adeta zamanda tüneller açılarak, konuyla ilgili Türkiye'de ve dünyada meydana gelen olayların zamanına gidilir. Takvime bağlı kalınmaz.” (Ünsal, 2008: 146).

Bu alıntı ile aslında romanın zamanının ve mekanın olaylara göre değişiklik gösterdiğini ve bu noktada da zaman mekan algısının bir düzlemde ilerlemediğini söyleyebiliriz.

Romanın ütopyası soyut mekânlarla da desteklenmektedir. Eril Ruh'un Dergâh'ı, Mucizeler Diyarı, ... (Yıldız Fidanlığı, Eridanus Irmağı) gibi gerçeklikte yerleri olmayan mekanlar kullanılmıştır. Ayrıca bu mekanlar ismiyle müsemma yerlerdir. Örneğin Eril Ruh'un Dergâh'ı olarak bahsedilen yer de yine gerçeklikle alakası

olmayan ama roman gerçekliğinde var olan bir mevkidir. Ayrıca yazar çeşitli mantıkdışı unsurları yer isimlerinde de kullanmıştır:

“ “Yeni Harran” Yukarı Mezopotampa Halk Cumhuriyeti’nin, YMHC, en büyük havalimanıydı. Başkent Edessa’nın elli metre güneyinde, eski Suriye sınırında olmasına karşın Kara Kalpaklı Adam helitaksi kiralamayı reddetti.” (Alatlı, 2005: 103).

İlk romanda olduğu gibi ikinci roman olan *Rüya*’da (2001) da grotesk gerçeklik olarak değerlendirildiği zaman romanın görünen ve var olan gerçekliğin ötesinde bir yerde durduğunu görmekteyiz. Yazar ilk romanında yıkılan ülkeyi ikinci romanında onararak, çeşitli iyileştirmeleri ütopyik bir dünya ile okura sunar. Bahsedilen kişiler, karakterler, mekânlar ve zamanın herhangi bir gerçekliği yoktur. Örneğin “Kâinat’ın Poyrası” bölümünde:

“Yüce-ve-Muhteşem-Gök’ün-Parlak-Ruhu Amaterasyomikami, açık avuçlarını göğsünde birleştirdi, aşağıda dizlerinin üzerine çökmüş oturan Kadızade’yi zarif bir baş hareketiyle selâmladı. Döndü Göksel Ruhlar Divanı Kami’yi, Kyuşu Adası’nın Honşu Adası’na sokulduğu İamato topraklarının semalarında toplanmaya çağırdı.” (Alatlı: 2001: 11).

Yukarıdaki alıntı olmayan gerçekliğe bir örnektir. Çünkü anlatılan mekanlar gerçeklikle hiçbir ilgisi olmayan mekanlardır. Aynı zamanda bu mekanlar mantık sınırlarını da zorlamaktadır.

Kısacası Alev Alatlı’nın *Schrödinger’in Kedisi* roman serisi olan *Kâbus* (1999) ve *Rüya* (2001) romanlarında grotesk gerçekliğin distopik/ütopyik gerçeklik algısı ile sağlandığını görmekteyiz.

Orhan Pamuk şüphesiz ki postmodern algının başarılı yazarlarından birisidir. Yazarın romanlarındaki gerçeklik anlayışına baktığımız zaman ise yine aynı özgünlüğü görmek mümkündür. Postmodern romanın ilk örneklerinden olan *Beyaz Kale* (1985) romanı ile Orhan Pamuk hem yazarlık tarihinde hem de edebiyat tarihimizde oldukça önemli bir yere sahiptir. Roman hem postmodern hem tarihi kurgu olması bakımından türünün ilk örneklerinden sayılabilir.

Tarihsel romanların en önemli problemi gerçeklik noktasında yaşanmaktadır. Özellikle postmodern romanlarda gerçekliğin yıkıldığından bahsederek “tarihi romanlarda gerçeklik nasıl işlenmelidir?” sorusu ile karşılaşmaktayız. Yeni tarihselcilik kuramı tam da bu noktada edebiyat araştırmacılarının sorularını karşılamaktadır. Yeniden ve kurgusal bir tarih yazımı postmodernizm ile mümkün kılınmıştır. Zira zaten gerçekliği alt üst eden bu algıda tarihin kendi gerçekliğine sadık kalınması beklenemez.

Araştırmamızda incelenen postmodern tarihi bir roman olan *Beyaz Kale* (1985) bu teknikle (yeni tarihselcilik) yazılan postmodern bir roman olduğu için, romanda var olan gerçekliğe doğrudan grotesk gerçeklik demek mümkün değildir.

Romanın gerçekliğini sarsan önemli bir durum da romanın zaman açısından belirsiz ilerlemesidir. Net tarihlerin verilmediği, sonraki ay, hafta, yıl gibi ifadelerin kullanıldığı roman belirsizliği vermesinin yanı sıra romana masalsi bir hava da katmaktadır. Zira zaten tarihi bir hikâyenin anlatılması ile de masalsi üslup önemli bir yerdedir. Ayrıca Hoca ile kölenin kimlik değişimleri de birer masalsi unsur sayılabilir.

Romanın gerçekliğini sarsan önemli noktalardan birisi de veba salgını toplumda yaygın bir halde iken, Padişah’ın bunu halkın içinde dolaşan bir Azrail olarak gösterdiği zamanlardır:

“Padişah şehrin içinde sarhoş gibi gezinen Azrail’i gözlerinin önünde canlandırabildiğini korkuyla söylemiş; gözüne kestirdiğini elinden tutup çekiyormuş. Hemen telâşla düzeltmiş Hoca, Azrail değil, insanı ölüme ayartan Şeytan’mış o. Hem de sarhoş değil, çok kurnazmış.” (Pamuk, 2004: 102).

Romanın gerçekliğinin sarsıldığı önemli sahnelerden biri olan yukarıdaki alıntıda aynı zamanda halk kültür ve inançlarına da şahit olmaktayız.

Aynı zamanda hoca ile talebesinin herhangi bir soy bağı olmamasına rağmen birbirlerine birbirlerini karıştıracak ve hatta yer değiştirecek kadar benzemesi de romanın grotesk gerçekliğini desteklemektedir. Burada kurgu tarihi gerçeklik ile yıkılmaktadır.

Yazarın *Benim Adım Kırmızı* (1998) romanı da bahsettiğimiz özgünlükte yazılmış bir romandır. Romanın görünen gerçeklikle hiçbir alakası yoktur. Zira gerçekdışı kurgulanan karakterlerin konuşurulması, onların gözünden romanda olan olaylara yer verilmesinin yanı sıra ölen kişilerin (Zarif Efendi, Enişte ve Zeytin) kendi ölümlerini detaylandırarak anlatmaları gerçekliğe tamamen aykırıdır. Hatta özellikle kahramanların kendi ölümlerini anlattıkları anlar okurda tamamen grotesk gerçeklik algısı yaratır. Zarif Efendi'nin kendi ölümü ile ilgili cümleleri:

“Öleceğimi kederle anladığım zaman, içimi inanılmaz bir genişlik hissi sardı. Geçiş anını, bu genişlik hissiyle yaşadım: Bu yana varmam, insanın kendi rüyasında kendini uyur gibi görmesi gibi yumuşacık oldu. En son, alçak katilimin karlı, çamurlu ayakkabılarını gördüm. Gözlerimi uyur gibi kapadım ev tatlı bir geçişle bu yana vardım.” (Pamuk, 2006: 11).

Bir kişinin ölüm anında cümle kurabilmesi, düşünebilmesi imkansızdır. Bu bağlamda romandaki gerçeklik sarsılmaktadır. Enişte ise ölüm anını uzun uzun anlattıktan (Pamuk, 2006: 200-202) sonra:

“Onca acıdan sonra şimdi içimi bir huzur kaplamıştı ve ölmüş olmak korktuğum gibi bana acı vermiyordu; tam tersi rahatlamıştım ve o anda bulunduğum durumun kalıcı, yaşarken hissettiğim o daraltıcı sıkışıklığın da geçici bir şey olduğunu hemen anlamıştım. Artık her şey asırlarca ve asırlarca tâ kıyamete kadar böyle kalacaktı; bundan ne şikayetçi ne de memnundum. Bir zamanlar arka arkaya, hızlı hızlı, üzerime gelen olaylar, şimdi sınırsız bir mekâna genişleyerek ve aynı zamanda var olarak yayılmışlardı. Şakacı nakkaşın her bir köşesinde birbiriyle ilişkisiz bir başka şey nakşettiği iki sayfalık geniş resimlerde olduğu gibi, şimdi pek çok şey aynı anda cereyan ediyordu.” (Pamuk, 2006: 204).

Yukarıdaki örnekte Enişte artık ölmüş biri olarak konuşur. Bu ise görünen gerçeklik algısında mümkün değildir. Romanda bir benzer örnek de katilin dramatik ölüm sahnesinde verilir:

“Kafanın koptuğunu, zavallı gövdemin beni bırakıp sersemce attığı iki tuhaf adımdan, hançeri aptalca sallayışından ve boynumdan fiskiye misali kanlar fişkirtarak yere yıkılmasından anladım. Kendi kendine yürüyen zavallı ayaklarım, tıpkı ölümden önce çırpınan zavallı at gibi boşu boşuna debelendiler.” (Pamuk, 2006: 460).

Yukarıdaki satırlar aynı zamanda grotesk yabancılaşma ile de değerlendirilmelidir. Zira bir insanın ölürken yaşadıklarını gözlemleyebilmesi, araftaki hâli ve artık ölüm, başka bir âleme geçmiş hâlini gözlemleyip anlatabilmesi imkânsızdır. Bireyi başta kendi gerçekliğine yabancılaştıran bu durum tamamen grotesk kavramında mümkün kılınmaktadır.

Özellikle Katil'in ölümünü anlattığı sahneler gerçekliği yıkması yahut da kişinin bedenine yabancılaştırmasının yanı sıra oldukça ürkütücü ve mide bulandırıcı bir sahnedir. İşte tam burada Wolfgang Kayser'in grotesk algısı devreye girmektedir. Yukarıdaki örnekler Kayser'ci yaklaşımla bakıldığı zaman tamamen grotesk yabancılaşma içerisinde değerlendirilebilecek örneklerdir.

Yukarıdaki örneklerle de görüldüğü gibi yazarın grotesk bir gerçeklik algısı ile ölüm anlarını anlattığı dikkati çekmektedir. Bireylerin öldüklerinde zihinlerinin açık olması, yahut bu ölüm anlarını anlatmaları mümkün değil iken Pamuk bu sahneyi hem çok estetik hem de ürkütücü bir biçimde okura yansıtabilmiştir. Grotesk gerçeklik bağlamında *Benim Adım Kırmızı* (1998) romanı oldukça önemli bir romandır. Romanda gerçeklik algısı ölüm/öbür dünya/araf ile yıkılmaktadır.

Hasan Ali Toptaş edebiyatımızda gerek kurgusu gerekse kullandığı üslup ile romanlarında masalsı bir hava yaratmıştır. Yazarın romanlarının gerçekliği reel gerçeklik değil kurgusal gerçekliktir. Romanları daima masalsı havada olan Toptaş'ın dili de bu gerçekliği yıkarken yardımcı olmaktadır. Buna güzel örneklerden birisi *Kayıp Hayaller Kitabı* (1996) romanıdır. Roman gerçek ile hayal dünyası arasında bir noktada, hayaller peşinde yazılmıştır. Bu noktada da gerçeklikten bahsetmek mümkün değildir. Romanın masalsı üslubunun yanı sıra hayaller ve rüyalar ile de zenginleştirildiği dikkat çekmektedir:

“Kara kara tüten dumanların arasından bir görünüp bir kaybolan irikıyım zebanileri, dur durak bilmeyen uzun dilli alevleri, cızırdayan et ve kıl kokuları, sağda solda ışıldayan kan gölleri ve bu göllerin yüzüne düşen eciş bücüş insan suretlerinden yükselen canhıraş çığlıklarıyla kasaba ansızın afallamıştı.

Hatta ben o sırada bütün bunların bir rüya olduğunu bilmeme rağmen bir yandan soluk soluğa kaçmaya çalışıyor, bir yandan da herhâlde biraz sonra içi kor dolu gayya kuyularına rastlayacağım, onları dolanıp geçsem bile eyvah bu kez de diplerine ancak kırk yılda düşebilen irin vadilerine varacağım ya da uğultudan çatır çatır kırılan boyu birkaç minare boyu kapıların altında kalacağım diye korkuyordum.” (Toptaş, 2017: 279).

Toptaş rüyayı da romanın genelinde olduğu gibi masalsı üslubuyla zenginleştirmiş ve gerçeklikten olabildiğince uzağa taşımıştır. *Kayıp Hayaller Kitabı* (1996) romanı adından da anlaşılacağı üzere hayal ile gerçeklik arasında gidip gelen bir romandır. Romanda gerçeklik algısı hayali dünya gerçekliği bağlamında yıkılmış ve bu yıkım da masalsı üslup ile de desteklenmiştir.

Yine Hasan Ali Toptaş’ın *Bin Hüzünlü Haz* (1999) romanına bakacak olursak burada tamamen masalsı bir dünya karşımıza çıkmaktadır. Gerçekliğin masalsı unsurlarla yıkıldığı romanda aranan Alaaddin bile gerçek değil, bir hayal ürünüdür:

“Bu düşünceyi, milyarlarca insanı içine alan uçsuz bucaksız bir hayale dönüştürüp zaman zaman şehrin taş döşeli sokaklarında dolaşıyorum diye kendi belleğimde dolaşıyordum hatta; tozlu bozkır yollarına düşüp bin bir umutla güneşin altında ince ince titreşen ufukları aşılıyor, varıp kel tepelerin gölgesinde yatan köylerin tavuk gıdıklamalarıyla delik deşik olmuş ıssızlığında konaklıyor, ardından hangi ülkede olduklarını bile bilmediğim ovaları geçip doruklarında çoban ateşleri yanan karlı dağlara tırmanıyor, bir zaman yamaçlardan paldır küldür yuvarlanıp nehir boylarında tıpkı bir su gibi çağıl çağıl akıyor, akarken adını sanını bilmediğim yerlerde adını sanını bilmediğim insanlarla karşılaşmış onların Alaaddin’e benzeyen yanlarıyla tanışıyor, (...)” (Toptaş, 2019: 62).

Yukarıdaki örnekte kahramanın zihninde Alaaddin’i aradığını görmekteyiz. Yazar bu hayal dünyasını gerçek gibi yansıtmıştır. Ayrıca yine bu kurgunun da yazarın masalsı üslubu ile desteklendiğini görmekteyiz. Örneğin:

“sazlıklara da sonra, sürekli bir şeyler fısıldayan çalılıklara, onları sessiz sedasız dinleyen kayalıklara, bulutlara, bulutların yere düşen gölgelerine ve hafif hafif eser rüzgarlara da... Bir bakıma, zaman zaman üstünde oldu böylece. Zaman zaman altında oldu. Zaman zaman yanında. Zaman zaman önünde. Zaman zaman sonunda. Zaman zaman peşinde. Zaman zaman içinde...” (Toptaş, 2019: 82).

Örnekler doğrultusunda *Bin Hüzünlü Haz* (1999) romanının da hem hayali gerçeklik algısı ile hem de masalsı üslup ile mutlak gerçekliği yazar tarafından yıkılmıştır.

Ali Teoman'ın gerçeklik anlayışı *Konstantiniyye Üçlemesi* serisinin üç romanında da grotesk gerçeklik algısına uygundur. Her romanda yazar görünen gerçeği alaşağı eder, yıkar ve kendi gerçeklik algısını yaratır. Bu gerçeklik düzleminde zaman ve mekân arasında orantıdan söz etmek mümkün değildir. Çağlar öncesinden bahsederken misal teknolojik aletlerden bahsedilebilir.

Konstantiniyye Üçlemesi'nin ilk romanı olan *Uykuda Çocuk Ölümleri* (2002) romanında verilen gerçeklik tamamen grotesk gerçekliktir. Zira görünen gerçeklikle alakası olmayan bu dünyada ütöpik anlatım söz konusudur. Şirket'in koridorunda sürekli olarak kayboluyor (Teoman, 2018: 65, 191, 372) , yeri geliyor Şirket'in kapılarından biri hamama açılıyor (Teoman, 2018: 68).

Romanı okurken okur olarak neyin gerçek neyin masalsı unsur olduğu zaman zaman birbirine karışmaktadır. Fakat gerçeklikle oyun oynayan yazar, romanda kullandığı dil itibariyle bu oyunu tam ayarında kurgulamıştır. Zira aslında yazarın vermek istediği “hangi gerçeklik?” “gerçeklik var mı?” mesajı roman sonunda karakterinde bir sonuca bir gerçekliğe varamaması ile tamamen yıkılıyor. Gerçeklik bu roman ile birlikte yerle bir edilmiştir diyebiliriz.

Yazar gerçekliği yıkarken zaman ve mekânı da beraberinde götürmektedir. Aslına bakılırsa somut bir mekân gibi görünen Şirket her odası farklı bir dünyaya açılan ve sonsuz odası olan bir yapıdır. Romanda verilen kesin bir zaman diliminden bahsetmek ise mümkün değildir.

Karadelik Güncesi (2007) romanında herhangi bir gerçeklikten söz etmek mümkün değildir. Romanın fantastik, büyülu havası yeraltı unsurları ile derinleştirilmiştir. Daha en başta romanda zamandan bahsedilmemesi bile romanın gerçekliğini sarsan bir durumdur.

Zamandan bahsedilmese de bilgisayar, telefon ile teknolojik aletlerin (Teoman, 2007: 293) olduğunu okuduğumuz satırlarda Osmanlı hayatına ait de birçok unsur bulunmaktadır. Bu noktada zaman ötesi bir roman olarak değerlendirebileceğimiz romanda gerçeklikten de söz etmek mümkün değildir.

Aynı zamanda *Karadelik Güncesi* (2007) romanında gerçekliği sarsan birçok unsur da bulunmaktadır. Örneğin girdiği bir evin hayvanat bahçesi gibi kullanılması, bir başka evin botanik bir park olarak düzenlenmesi, dergâhta dergâha uygun olmayan ve absürt davranışlar, insanlar arasındaki ilişkiler, çeşitli bedensel fonksiyonlar gibi unsurlar yabancılaşmayı sağlayan unsurlardır.

Romanda gerçekliği sarsan bir diğer örnek de Seyfettin Bey'i aradığı sırada içerisi botanik gibi evde yaşananlar. Dava Vekili İbrahim Nemrûd bahçıvanın çiçeklerin karşısında saygı duruşuna geçmesinden, evlendiği kızın kendinden çok çok küçük olmasında, hatta bahçıvanın karısı ile bahçıvanın ikiz oğullarının ilişkiye girmesinde ve bu durum karşısında bahçıvanın sadece işi engellediği için oğullarına kızması karısına kızmaması tamamen gerçekliğin sarsıldığı noktalardır. İbrahim Nemrûd ise bu evden koşarak uzaklaşır:

“Hemen toparlandı ve ardına bakmaksızın, hızlı adımlarla, kaçarcasına yürümeye başladı iki yanı ağaçlı yoldan aşağı. Bahçe kapısına vardığında, bahçıvanın tiz sesi korunun som ıssızlığında yankılanıyordu hâlâ” (Teoman, 2007: 110).

Gecenin Atları (2011) romanı gerçekliğin daha en başından yıkıldığı bir romandır. Yazar kurgudaki detaylarla romanını baştan sona gerçek dışı bir düzlemde kurguladığını göstermektedir.

Romanda ilk dikkati çeken unsur karakterlerin isimleridir. Yazar bu isimlerle de gerçekliği sarsmak istemektedir. Profesör Bahtiyar Bahtıkara; öğrenciler Mustafa Mushaf, Mümtaz Mümkün, Mahmud Mahdud, Midhat Midyat ve Alev Vela; okuldaki yaşları çok büyük olmasına rağmen geçirdikleri estetik ameliyatlar sayesinde genç görünen hademeler Münker ve Nekir gibi isimlerle yazar kurgusunun kurgusallığını güçlendirmektedir.

Romanın kurgusuna bakacak olursak kürsüde Bahtiyar Bahtıkara'dan başka çalışanın olmaması, 666 no.'lu odayı araması ve üniversitede kimsenin bu odayı bilmemesi yahut da odanın planının değiştirilmesi romanın gerçekliğini baltalamaktadır:

“Planlarda 666 No.lu bir oda gözükiyordu gözükimesine, evet, ama ne hikmetse her seferinde yeri değiştirilmişti. Bir planda doğudaysa, bir diğerinde batıdaydı; bir plan odanın zemin katında, bir diğeri ikinci katta olduğunu gösteriyordu. İnsan karanlıkta daha iyi görebilmek için gözlerini kısıtında oradan oraya sıçırayan, ele avuca sığmaz, muzip bir benek gibi, sürekli yer değiştiriyordu oda. Başka idarî bürolara telefon edildi, durum hakkında bilgi sahibi olabilecek herkese danışıldı, ama sonuç değişmiyordu. Öyle görünüyordu ki, ne REKAT'ta ne de üniversitenin diğer idarî bürolarında 666 No.lu odanın nerede olduğunu bilen yoktu.” (Teoman, 2019: 49).

Yukarıdaki satırlarda da görüldüğü gibi aslında görünen gerçeklikte böyle bir şey mümkün değilken yazar kurguladığı metinde ve 666 gibi dini metinlerde anlamı olan ve negatif bir anlam çağrıştıran odayı seçmesi de grotesk gerçekliği vurgulamaktadır.

Kaybolan öğrencilerinin izini sürmek için Mustafa Mushaf'ın evinde kalan Bahtiyar Bahtıkara, sabah bulunduğu yerin tek otobüsü olan otobüse yetişebilmek için koşarken çöp arabasının içine düşer ve araçtan kurtarılmasını çöp toplayıcısı anlatır (Teoman, 2019: 317). Bu Bahtiyar'ı küçük ve komik duruma düşürmekle birlikte olayın gerçekliği de zedelenmektedir.

Romanda seçilen buluşma yerleri de yine gerçek hayatta mümkün olmayacak yerlerdir. Rektör Bahtiyar ile ilk olarak kazan dairesinde buluşmak ister:

““Evet buldum!” dedi sevinçle, “İşte buraya not almışım: Prof. Bahtiyar Bahtıkara, hamamda, saat 12.30'da. yani...” (Teoman, 2019: 332).

Yukarıdaki örneğin normal şartlar altında gerçekleşmesi asla mümkün değildir. Buna bir benzer örnek de hamam yerinde buluşularak verilir:

“Hamamın kapısı gerçekten de Harita Arşivi'nin birkaç adım ötesindeydi. Hiçbir özelliği olmayan, diğer kapılar gibi bir kapıydı bu.” (Teoman, 2019: 334).

Hamamda aslında hademe olan Münker ve Nekir'in tellak olarak çalıştığını öğrenen Bahtiyar (Teoman, 2019: 334) içerisinde bulunduğu duruma yabancılaşmakla birlikte gerçeklikte göremeyeceğimiz bir ortamdır.

Örneklerle de görüldüğü gibi yazarın üç romanında da masalsi bir durum söz konusudur. Fakat bu romanlar kurgu bakımından masalsi hava taşıırken gerçeklik açısından romanların anti masal yapısı vardır. Bu bağlamda da romanları grotesk kavramı içerisinde değerlendirilebiliriz.

Ayfer Tunç ve romanlarındaki gerçeklik algısına daha doğrusu grotesk gerçekliğe bakacak olursak yazarın bu konuda hem özgün hem de başarılı olduğunu söylemeliyiz. Özellikle araştırmamızda incelenen *Bir Deliler Evinin Yalan Yanlış Anlatılan Kısa Tarihi* (2009) romanında çok farklı bir gerçeklik algısı çıkmaktadır. Yazar gerek romanın şahıs kadrosu ile gerekse romanda anlatılan vakalarla yarattığı bu gerçekliği desteklemiştir. Romanı grotesk yapan unsurlardan birisi Deliler Evi'nin gerçeklikle olmayan bağıdır. Bilindiği gibi grotesk gerçeklik, görünen gerçekliğin değerini düşürmelidir. Romanın başından sonuna kadar bize eşlik eden his de tam olarak budur. Deliler Evi'nde gerçeklikle hiçbir alakası olmayan, olamayacak olan bağlantılar verilerek yeni bir gerçeklik dünyası yaratılmaktadır.

Hastanenin tasviri, yapısı oldukça grotesk bir anlatımla okura verilir. Hiç penceresi olmayan ve Karadeniz'e de sırtını dönmüş bir bina olan hastane daha romanın en başında gerçek olmayan bir tasvirle başlamıştır:

“Karadeniz şehirlerinden birinde, denize sırtını dönmüş biçimde inşa edildiği için görenlerin içinde anlamsız bir küslük duygusu yaratan bir Ruh Sağlığı Hastanesi'nin en üst katındaki konferans salonunda (...)” (Tunç, 2009: 7).

Romanda özellikle kadın bedenini tasvir ederken kullanılan tabirler de grotesk gerçekliği sağlamak için bir yardımcıdır.

Postmodernist ve çağdaş yazarlarımızdan olan Murat Gülsoy da romanlarında gerçekliği kırarak, farklı gerçeklik boyutlarını kurgusunda işleyerek ele almış yazarlarımızdandır. Yazarın *İstanbul'da Bir Merhamet Haftası* (2007) romanı da yine bu gerçekliğin yıkıldığı bir romandır. Romanda aranacak son unsur gerçeklik algısıdır. Zira yazar zaten sürrealist bir yazar (Max Ernst) ve eser seçerek gerçekliği romanın başında yıkmıştır. Yazar da aslında romanını kurgudaki yedi kişinin kurgusuna bırakmıştır. İşte bu sebeple tek ve mutlak bir gerçeklikten söz etmek mümkün değildir.

Gerçekliği yıkmak için yazar romanının içerisinde de çeşitli teknikler kullanmaktadır ki bunların başında da rüya gelir. Sıklıkla karşımıza çıkan rüya motifi romanın gerçekliğini daha da yıkmaktadır.

“Rüyada bir askerim. Bir mangadayız galiba. Hangi görevle orada bulunduğumuzu, kimin komutan olduğunu bilmiyorum. Bir köy evi var görüntüde. Biz askerler de bu evi gözetliyoruz. Pusuya yatmışız. Çevresini sarmışız. (...) gibi saçma çıkarımlarda bulunurken uyandım.” (Gülsoy, 122-123).

Bunun gibi birçok rüya sahnesine rastlamaktayız. Farklı bir gerçeklik algısı yaratılarak metnin kendi içindeki gerçekliği de ihlal edilmektedir.

Romanda Erol’un anlattığı bölümler tamamen görünen gerçekliğe aykırı şekilde ele alınmıştır. Erol’un yazdığı yerlerde gerçeklik, hayal, delilik iç içe geçmiştir. Okur ayırt etmekte zorlanır. Erol ve eşinin bir otele gitmesi, vs. bu duruma verilecek diğer örneklerdendir.

Murat Gülsoy özellikle *Yalnızlar İçin Çok Özel Bir Hizmet* (2016) romanında gerçekliği tamamen yıkmıştır. Romanda üç farklı zihnin birleşmesinden bahsedilmektedir. Bu durumun gerçekliği ise mümkün değilken yazar distopik bir kurgu ile grotesk bir hava yaratmıştır diyebiliriz. Roman baştan sona gerçekliğin alt üst edildiği bir romandır. Ayrıca romanın ana kahramanı Mirat’ın da roman içerisinde yer alan gerçek hayata uyum sağlamakta güçlük çektiğini görmekteyiz. Yani gerçeklik böylelikle bir kez daha yıkılmış olmaktadır. Yiten bu gerçeklik algısı ile görünen, var olan dünyaya adapte olmakta zorlanan Mirat daha da yalnızlaşır ve yabancılaşır.

Esra ve Tuncay karakterinin başlı başına varlığı bile gerçekliği yıkan en büyük sebeplerdir. Fakat roman içerisinde onların da kendilerini gerçek gibi algılamaları tamamen grotesk gerçeklik algısı ile açıklanabilecek bir durumdur:

“Başka bir yer yok muydu? Neden Mirat’la benim odamın anıları içinde seviştin?”

Çünkü seni özlemiştim, seni hatırlamak istedim.

Oh, süper cevap! Harika! Ben aletlere bağlanmış bir şekilde can çekişirken sen beni hatırlamak için benim odamda, benim yatağında bir başka adamla seviştin. Çok iyi gerçekten.

Tuncay yeter artık! Saçmalık bu. İkimiz de ölüyüz.

Ölü falan değiliz! Buradayız, yaşıyoruz işte. Benim ölmeye hiç niyetim yok.”
(Gülsoy 2016: 115).

Yukarıda yer alan satırlarda aslında var olmayan bir gerçekliğin, kendilerini varmış gibi hissetmeleri ve bunların hepsinin Mirat’ın zihninde yer alması ve okura “bunlar ne kadar gerçek olabilir?” sorusunu sordurması bakımından oldukça ironik ve dolayısıyla da grotesk gerçeklik olarak tanımlayabileceğimiz bir durumdur.

Roman boyunca bu anlatılanlar ne kadar gerçek olabilir diye düşündürten Gülsoy, aslında romanın başında ve sonunda yazar anlatıcıya yazdırdığı mektupla romanın gerçekliğini de tamamen sarsmaktadır.

Yazar, zihinde birden fazla kişinin var olabileceği ile ilgili gerçekliği arttırmak için yer yer kurgun faydalanmıştır. Örneğin bu JANUS şirketi aslında dünya çapında varlığını sürdüren bir şirkettir (Gülsoy, 2016: 101). Çeşitli televizyon programlarında bu şirketin şartlarını kabul eden insanlarda yarattığı zihinsel bozulmaların tartışmaları yapılır (Gülsoy, 2016: 100). Bu gibi unsurlar gerçekliği arttırmakla birlikte durumun kurgu içerisinde de deliliğe sebep olduğuna işaret etmektedir.

En sonda yer alan Ekler bölümünde yazar anlatıcı karşımıza çıkmakta ve tamamen gerçekdışı, bilinçdışı şeylerden, rasgele bahsetmektedir. Yine burada da gerçekliğin yitimi söz konusudur.

Ve Ateş Bizi Tüketiyor (2019) romanının en grotesk özelliklerinden biri yitik bir gerçeklik algısının verilmesindedir. Fakat bu gerçeklik roman kahramanının da inandığı bir gerçekliktir. Yani kahramanın kendinin yarattığı kayıp komşu gerçekliği söz konusudur. Murat Gülsoy bu gerçekliğin yitirildiğini okura roman içerisinde ara ara hissettirse de roman sonuna kadar kesin bir dille anlatmaz. Okur roman boyunca bir aranan bir de arayan karaktere odaklanırken romanın sonunda ikisinin de aynı olduğu

kanısına varır ve arananın/arayanın kendi yitik gerçekliği aradığını öğrenir. Kahramanın kendini unutmaması onun en grotesk yönüdür.

Çağdaş yazarlarımızdan Mine Söğüt'ün *Madam Arthur Bey ve Hayatındaki Her Şey* (2010) romanında da yine bambaşka bir gerçeklik algısı karşımıza çıkmaktadır. Romanda yazar bu gerçekliği zamansızlık ve mekânsızlık üzerinden de desteklemektedir. Gerek kurgusu gerekse kurgu içerisindeki kurgu ile tamamen gerçekliğe aykırı hatta yer yer fantastik sayılabilecek bu roman her anlamda gerçekliğe başkaldırıdır. Roman gerçek ile hayal arasında bir çizgide yer almaktadır.

Kişiler ve isimleri, kişilerin simgeleri, yaşanan olaylar romanı görünen gerçeklikten uzaklaştırmak için kurgulanmıştır. Bu bakımdan romanı fantastik kurguda yahut da büyücü gerçekçi algı ile değerlendirmek de mümkündür. Yazar romandaki gerçekliği yıkabilmek için masalsı üslubuyla da kurgusunu desteklemektedir.

Yazar romanında tüm yazarların birer yalancı olduğunu (Söğüt, 2019: 22) söyledikten sonra yazarlıkla ilgili:

“Bir hırsız gibi düşünmeye başladığı anda tüm bunlardan kurtulacak. Bir hırsız gibi davranmak üzere. Yazarlık bir nevi hırsızlık mıdır? Masallar ve hayaller ve gerçekler kimin malıdır? Yaşayanın? Yaratanın? Çalanın? Belki de erken davrananın!” (Söğüt 2019: 81).

Yukarıdaki alıntı da yine romanın gerçekliğini sarsmaktadır. Ve yazar hemen her fırsatta gerçekliği sarsacak bir yapı oluşturmaktadır:

“Her gerçek her zihinde yeni bir gerçekliğe bürünür. Kimse kimsenin hikâyesini anlatamaz. Herkes herkesin hikâyesini yeniden yazar. Anılar izafi. Tıpkı zaman gibi. Biz nasıl yaşarsak anılarımız da öyle oluşur. Tüm huylarımız bulaşır anılara. Tüm hayallerimiz ve beklentilerimiz.” (Söğüt, 2019: 74).

Madam Arthur Bey'in ve evinin gizemini verebilmek için zamansızlıktan da yararlanan yazar onun evinde zaman kavramının olmamasından bahseder:

“Madam Arthur Bey’in evine ne zaman gitse kolundaki saat çalışmaz olurdu. Onun evinde zaman dururdu. Evden çıktığında sanki içerde zaman geçmiş gibi, akreple yelkovan göstermesi gereken zamanı yeniden gösterir, hayat vardığı yerden devam ederdi. Ama içerde. İçerde kocaman kara delik. Zamanı yutan. Hayatları yutan. Ve sadece hayallerle ilerleyen” (Söğüt, 2019: 113).

Yukarıdaki bu zamansızlıkla ilgili cümleler hem grotesk gerçeklik bakımından hem zamansızlık bakımından hem de bireyi yabancılaştırması bakımından çok önemlidir. Zira gerçeklik açısından imkansız olan bu anlarda zamanın

Zamansızlık vurgusunu hiçlik üzerinden veren Mine Söğüt “ *Sınırsız olan tek şey tanrıdır. O da yoktur. Yani kafese sığmayan tek şey, hiçtir.*” (Söğüt, 2019: 79) cümlesiyle de hiçlik vurgusu yapmaktadır. Başka bir hiçlik vurgusu ise Maria’nın her şeyi unutmak istemesine karşı Madam Arthur’un hatırlama arzusu ile verilmektedir.

Yazarın romanı yazarken takındığı genel tutum ve bir “öteki”nin hayatını anlatması zaten başlı başına topluma bir başkaldırı sayılabilir. Bu bakımdan romanın kendisi bir ihlal romanı olmak için yazılmıştır.

Romanın kurgusunda var olan düzene ironik bakış onun en yıkıcı tarafıdır.

“Tanrının olmadığı bir ülkede büyüdü; savaş çıkar çıkmaz insanlar tanrının olmadığını unutup, o sözde farklı özde aynı tanrıların saflarında yer aldılar ve birbirlerini öldürdüler. Tanrı adına. Olmayan tanrı adına. O kadar kitap vardı tanrının olmadığını anlatan. Tanrı inancının ne olduğunu anlatan. Onca kitap vardı. Ve hepsi insan aklıyla yazılmıştı. Akılla yazılmıştı. Ama onlar gittiler, varlığı, yazılmışlığı bile şüpheli bir kitabın ve diğer bir kitabın ve diğer bir kitabın rehberliğinde birbirlerini öldürdüler.” (Söğüt, 2019: 107-108).

Yıldızfer (2019) romanında ise karşımıza iki farklı roman gerçekliği çıkmaktadır. Birincisi tekerlekli sandalyeye mahkûm olan ve gerçek hayatında tezhip sanatıyla uğraşan kahramanın gerçekliğidir. Kahramanın isminin Hilmi Merih Vardarlı olduğunu ise roman sonunda T’de tanıştığı kız için açtığı yeni hesaptan (@HilmiMerihVardarlı) öğreniriz.

İkincisi ise T’de kendini tanıttığı gerçekliğidir. Orada bisiklet tutkunu bir maceracıdır ve hayatı yol’dur.

“@mutfaktezgahim

Gönderdiğin tarifi deneyeceğim. Kolombo pudrasını ilk kez duydum. Dört çeşit baharatın karışımıymış. Hazırlarım gibi geldi ama oranlarını bulamadım. Sana zahmet olmazsa karışımın oranlarını ulur musun? Şimdi hangi adadasın?

((16:25)

@tekerlekler

Merhaba tatlı papatyam.

Şu anda Guadeloupe'dayım. Basse-Terre'de iki gün kalıp, adanın batısına doğru ilerleyeceğim. Yönümün üzerinde baharat pazarı var. Antiller'in meşhur çeşnilerinin hepsi bulunuyormuş. Ne yalan söyleyeyim, yolculuğum sayende anlam kazandı. Avcı ve toplayıcı değilsen yolları arşınlayıp, sağından solundan coğrafyaya bakıp geçip gidersin. Şimdi reçete avcısı hizmetlin gibi görev peşindeyim.

(22:54)” (Erkmen, 2019: 117).

Görüldüğü gibi var olan gerçeklikten bambaşka bir gerçeklik yaratan Hilmi Merih aslına bakılırsa var olan gerçekliği yahut da kendini kabul edememektedir. Kabul edemediği için de kendini olduğundan farklı bir gerçeklik algısı ile yansıtmaktadır.

Yıldızfer (2019) romanında yine gerçekliği bozan bir unsur da kahramanın kendini farklı tanıttmasının yanı sıra konuştuğu kişilerin bazılarının kendi isimleri dışında bu platformda kullandıkları isimler olması. Yani bu durum da karşıdaki kişinin gerçekliğini de sarsmakta ve düşündürmektedir. Örneğin konuştuğu @paraplejikkiz, @mutfaktezgahim onlar kendilerini platforma tanıttıkları boyutta gerçeklerdir. Belki onlar da kahramanın T platformundaki gibi farklı bir gerçeklik algısı yaratmıştır. Bu durum ise romanda bir muammadır.

Cem Akaş'ın *Y* (2018) romanı ise biyolojik olarak mümkün olmayan, tamamen gerçek dışı olayı anlatmaktadır. Erkekliğin hastalık olarak görüldüğü (Akaş, 2018: 45) bu distopyada kadınlar dünyayı ele geçirmiş ve onları dünya üzerinden silmişlerdir. Erkek düşmanı örgüt tarafından ele geçirilmesi ise yine tamamen distopik bir olaydır:

“Çok geçmeden öğreneceğin gibi, erkek düşmanı bir söylemi olan ve pratikte penisli kadınlara saldırı düzenleyen Tit for Tat (TfT) adlı örgütün eline düştün,

Rhoda'yla Ferni'nin güzel bir ücret karşılığı seni teslim ettiği polis de örgüte çalışıyor.” (Akaş, 2018: 102).

Romanda önemli bir ayrıntıda sincaptır. Kahramanımız Constantine'ye farklı yerlerde görülen bu sincap bir görünüp bir kaybolmakta ve kahramanı başına geleceklerle ilgili uyarmaktadır:

“Etrafına bakınacaksın, Zelda'nın yorganının kenarından başını uzatmış sincapla göz göze geleceksin. Önemli değil, diyecek sincap, Adım Alice ama tercih ettiğin başka bir ad varsa o da olur, zaten yakında görüşmez olacağız. Neden ki? diye soracaksın çok merak etmediğin halde. Neden görüşüyorduk ki? diyecek sincap gizemli bir edayla, Senin sorunun cevabıyla bununki aynı; hadi ben seni fazla oyalamayayım, sakın Zelda uyanmadan gitme demeye gelmişim ben. Sözlerini bitirdikten sonra sincap yorganın altına girip kaybolacak; daha sonraları, o günü düşünürken, acaba Zelda'nın içine kaçıp bambaşka diyarlara mı gitti diye merak edeceksin.” (Akaş, 2018: 140).

Sonuç olarak *Y* (2018) romanında görünen ve yaşanan gerçeklikte mümkün olmayan bir gerçeklik algısı dikkati çekmektedir. Yazar yeni bir gerçeklik algı tamamen grotesk bir dünya yaratmaktadır.

Verilen tüm örneklerin sonucunda grotesk gerçeklik ile yaratılmak istenen başka bir sanal dünya vardır. Fakat yaratılan bu dünya masallardaki dünyadan oldukça farklıdır. Bir anti-masal havasının oluşturulduğu romanlarda kaotizm, parçalanma ve bunun sonucunda yabancılaşan birey dikkati çekmektedir. Görünen gerçeklikten dışlanmış yahut bir sebeple uzaklaşmış bireyin yarattığı yeni dünya, grotesk gerçeklik, oldukça karanlık, korkutucu ve gerçek hayatla bağlantısı olmayan bir dünyadır. Yazarlar bu grotesk gerçekliği sağlayabilmek için ise hayali, tekinsiz, mitolojik, distopik/ütopik, masal, mitolojik, ... gibi çeşitli gerçeklik algılarından yararlanırlar.

4.1.5. Kimliğin Parçalanması

Parçalanma bölümünde işleyeceğimiz bir diğer önemli başlık da kimliğin parçalanmasıdır. Tamamen grotesk bir algı olan kimliğin bölünmesinde de esas olan yine aslında bunun sonucunda bireyin kendine ve hatta dünyaya yabancılaşmasıdır.

Kimliğin parçalanması çeşitli yollarla gerçekleşmektedir. Bu yollar: öteki olma, ikizleşme ile zihnin parçalanması ve son olarak çok kişilik. Bu üç yol ile de kimlik parçalanmaktadır.

Türk edebiyatındaki örneklerine baktığımızda karşımıza *Beyaz Kale* (1985), *Madam Arthur Bey ve Hayatındaki Her Şey* (2010), *Y* (2018), *Ve Ateş Bizi Tüketiyor* (2019) ve *Yıldızfer* (2019) romanları çıkmaktadır.

Orhan Pamuk'un *Beyaz Kale* (1985) romanı ile örneklendirmeye başlarsak burada karşımıza ikizleşme çıkmaktadır. Ayna karşısında

“Sadık Paşa'nın kapısında beklerken onu ilk gördüğümde de bu duyguya kapılmıştım, hatırladım. O zaman, olmam gereken birini görmüştüm; şimdiyse, onun da benim gibi biri olması gerektiğini düşünüyorum. İkimiz birmişiz! Şimdi bu, bana çok açık bir gerçekmiş gibi geliyordu. Elim kolum bağlanmış, tutulup kalmıştım sanki. Kurtulmakla için bir hareket yaptım, sanki benim, ben olduğumu anlamak için: Aceleyle elimi saçlarımın içinde gezdirdim. Ama, o da yapıyordu aynı şeyi, üstelik ustalıklarla, aynanın içindeki simetriyi hiç bozmadan.” (Pamuk, 2004: 91).

Yukarıdaki “ikimiz birmişiz” ifadesi aynîleşmeyi ifade etmesi bakımından oldukça önemlidir. Burada artık kendi kimliğini bile ayırt edemeyen bireyin giderek kendine uzaklaşması söz konusudur.

Mine Söğüt Türk edebiyatında bu kimlik parçalanmasının güzel örneklerinden birini *Madam Arthur Bey ve Hayatındaki Her Şey* (2010) romanı ile vermiştir. “öteki”nin hayatına tanıklık ettiğimiz romanda çok ciddi bir kimlik parçalanması söz konusudur. Buradaki söz konusu kimlik parçalanması çok kişiliklilikten kaynaklanmaktadır. Madam Arthur Bey romanda bir “kadınadam” olarak verilmektedir. Yani ne kadın ne erkek, hem kadın hem erkek olan bir kahraman olarak karşımıza çıkar:

““Sizin kendi hayatınıza ne oldu?”

Madam Arthur Bey bu soruyu duyunca birden kadınadam olmaktan çıkıp, baştan aşağıya bir kadına dönüşüyor. Yırtıcı bir kadına.” (Söğüt, 2019: 46).

Bu satırlar Madam Arthur Bey'in istediğinde kimliği ile oynayabildiğini göstermektedir. Böylelikle tek bir beden tek bir kimliğinde değil parçalı bir bedenin parçalanmış kimliğinde varlığını sürdürmektedir.

Cem Akış'ın *Y* (2018) romanı ise kimliğin parçalanmasının distopik örneklerinden biridir. Tamamen kadınların yer aldığı dünyada erkek olarak dünyaya gelen Constantine, bir süreliğine kendi kimliğinden uzak, bir kadın gibi davranmak zorunda kalır. İşte bu süreçte de kendi erkek bedenindeki kimliğinden uzaklaşmakta ve bir öteki gibi davranmak zorunda kalmaktadır:

“(…) Constantine gerçekten de tehlikeyi anlamış ve kendini korumayı içselleştirmiş gibiydi, kendi kendine bazı riskleri hesapladığını, sorun çıkabilecek durumları öngörüp baştan önlem almaya çalıştığını görüyordum. Buna çok seviniyorduk tabii ama bir yandan da ufacık bir çocuğun tertemiz beynini böyle korkulara maruz bırakmak kahrediyordu bizi.” (Akış, 2018: 44).

Yukarıdaki örnekte Constantine artık erkek olduğunun bilincinde fakat tehlikelerden dolayı kadın gibi davranmak zorunda kalmaktadır. Fakat bu da çocuğu bir ikileme sürüklemektedir. Böylelikle de benliği parçalanır.

Zihin parçalanmasının en güzel örneklerinden birini Murat Gülsoy vermiştir. *Yalnızlar İçin Çok Özel Bir Hizmet* (2016) romanında da bu parçalanmayı zihin parçalanması üzerinden veren Murat Gülsoy, bunu yaparken de elbette romanın kurgusal yapısı bozmaktadır. Tek zihinde üç farklı kişinin yer alması, zihni bölmesi her şeyden öte kişilik bölünmesine sebep olmaktadır.

Yazar okurların kişileri ayırabilmesi için normal punto, italik yazı ve koyu harfleri kullanarak dilde de üç farklı kişi yaratmıştır:

“... Mirat hepsini kendi elleriyle yapmıştı. Yani tam olarak kendi elleri sayılmazdı tabii.

Nasıl? İyi iş çıkardık değil mi?

Evet Esra, eline sağlık, millet şaşkınlıktan küçük dilini yutacak.

İkimizin de eline sağlık.

Onlara kardeşinin yaptığını söyle bence.

Nedenmiş o?

Çünkü kadınlar böyle yemek yapan erkeklerden kuşku duyarlar.

Hadi canım.

(...)” (Gülsoy, 2016: 117).

Yukarıda örneklenen cümlelerde görünen gerçeklikle üç kişi sohbet ediyor gibidir fakat görünen sadece tek bir kişi vardır. Mirat’ın evinde vereceği bir davet hazırlığı için konuşan bu üç kişi de aslında Mirat’ın zihnindedir. Metin üçünün konuşmaları ile, üç farklı bakış açısı ve bir de hâkim bakış açısı ile daimi olarak parçalanarak bölünerek ilerler.

Toparlamak gerekirse parçalanma yahut yıkım metnin yıkımı, kurgusal yıkım, dilin yıkımı, grotesk gerçeklik algısı, kimliğin parçalanması ve son olarak da zihnin parçalanması üzerinden verilmektedir. Postmodern görüşte de yer alan parçalanma grotesk parçalanma ile desteklenmiş olup metin birçok farklı açıdan parçalanmıştır.

Ve Ateş Bizi Tüketiyor (2019) romanında verilen en baskın tem parçalanmış bir kimliktir. Yaşlılıktan dolayı kendini kaybetmiş bireyin başka biri olarak kendini aramasına şahit olduğumuz romanda verilen bu baskın kaybolma ve kendini bulma metaforu sonucunda yabancılaşan bireyin parçalanmış kimliği söz konusudur. Fakat romanda bu durum yazar tarafından okura sadece hissettirilmektedir. Elbette ki burada parçalanmış bir zihin de dikkati çekmektedir. Yani aslında bireyin kendi benliğini yitirmesi ve başka bir benlikteymiş gibi yine kendi benliğini araması durumu söz konusudur. Tamamen grotesk olan bu arayış

Yıldızfer (2019) romanından örneklemeye bakacak olursak roman kesinlikle grotesk kimlik parçalanmasını işlemesi bakımından oldukça önemlidir. Tek bir kişinin iki farklı hayatı varmış gibi verilmesi kişiliğini kendinin bilerek ve isteyerek bölmesi dikkat çeker. Romanda kendini farklı tanıtan tezhîp ustası ve adının Hilmi Merih olduğunu öğrendiğimiz karakterin kendini bisikletçi gibi tanıttığı (@tekerlekler hesabının aktif olduğu) satırlara bakacak olursak:

“Yoldayken geride bıraktığımla sadeleşiyorum. Sahiplenmemeyi, mülk edinmemeyi, böylece bir biçimde hırslardan uzaklaşmayı başarmaya çalışıyorum. Bir çeşit tekâmül. Adaların enlem ve boyları değişiyor ama ayrılıklar var. Orkidelerle dolu tropik coğrafyanın içinden geçiyorum. El sallayan tek çiftçiyle iletişim kurmadan, içeri tıklanmamış ama dışlanmış yalnızlığı tadıyorum. (...)” (Erkmen, 2019: 58).

Ayrıca kahramanın ara ara söylediği bu platformun sahteliğiyle ilgili sözler de oldukça dikkat çekicidir:

“Sonra, T’ye girdim. Yaklaşık iki yüz takipçi eklenmiş. Mesaj kutum ibadullah sorularla dolmuş. Piliçler fotoğraflarında seksi gözüküyorlar.

Tanrı interneti yarattı. Ve her gece seviştim. (Sevişme doğru kelime değil).” (Erkmen, 2019: 30).

Bu platformun sahteliğini vurgusunu hemen her fırsatta yapan kahramanın bunu bilinçli olarak yaptığını da “@tekerlekler için uyduracağım martavalları buluşturuyorum” (Erkmen, 2019: 51) cümlesi ile anlamaktayız.

Yazarın ironik bir dille ele aldığı sosyal medyanın kimlik karmaşasına yol açtığı bu durum romanda çok güzel bir şekilde işlenmektedir. Olduğundan farklı görünmek isteyen bireyin nasıl olsa gerçekliği yok diye bambaşka şekilde, statüde, şehirde ve hatta kimlikte kendini tanıtmaya aslına bakılırsa sosyal medyanın gücünü göstermekte ve ürkütmektedir.

Sonuç olarak parçalanmanın bir başka yansıması olan kimliğin parçalanmasında da yine bireyin var olan dünyadan dışlanması ve uzaklaşması temel sebeptir. Kimlik bölünmesi aslında önemli bir problem olmakla birlikte grotesk tanımlamasında çeşitliği, çoksesliliği desteklemesi bakımından oldukça önemlidir.

Genel olarak roman örneklerine bakıldığında zaman Türk edebiyatında yıkımın metin, kurgu, dil, gerçeklik ve kimlik üzerinden verildiğini görmekteyiz. Kısacası metni oluşturan tüm bileşenlerin teker teker yok edilmesi durumu söz konusudur.

Türk edebiyatındaki grotesk parçalanmaya baktığımız çalışmada incelenen tüm romanlar (25) üzerinde örneklendirildiğini görmekteyiz. Bu durum da bize

parçalanmanın, yıkımın grotesk kavramını tanımlama, yorumlama bağlamında oldukça önemli bir yeri olduğunu göstermektedir.

5. BÖLÜM

TÜRK EDEBİYATINDA KARŞITLIK/AÇIKLANAMAYAN DURUM, NESNE, ŞEY

Çalışmanın bu bölümünde grotesk algının karşıtlığı üzerinde durulacaktır. Bu karşıtlık groteskin bizzat kendi içerisinde bulunmaktadır. Zira tanımlamaya da bakacak olursak karşımıza hem komik hem ürkütücü, hem güzel hem çirkin gibi zıt kutuplar çıkmaktadır.

Türk edebiyatında karşıtlıkla ilgili çalışmalar bulunmaktadır²⁸. Fakat bu çalışmalar grotesk bağlamda değildir. İşte bu yüzden Wolfgang Kayser tarzı groteski çalışırken üzerinde durulması gereken önemi bir konu olan karşıt görüntü, açıklanamayan durumun Türk edebiyatındaki yansımalarına bakılacaktır.

5.1. KARŞITLIK/AÇIKLANAMAYAN DURUM, NESNE, ŞEY

Groteskte her şey bir diğer her şey ile düşünülebilir. Bu hem çoksesliliğe hem de dolayısıyla zıtlığın oluşmasına sebebiyet vermektedir. Grotesk romanın hemen hemen en önemli özelliklerinden birisi de zıt kutupluluk yani karşıtlık olmasıdır. Komik ile ürkütücü, görünür olanla belirsiz olandan harmanlanan grotesk aslında burada karşıtlıkları vererek hem hayatı özetlemekte hem de hiçbir şeyin homojen, net olmadığını gözler önüne sermektedir. Groteskin temelinde sorgulamanın yattığını düşünürsek, bu sorgulamayı yaparken en çok zıtlıklardan yararlanması da kaçınılmazdır. Zira eksi ile artıyı, doğru ile yanlış aynı yerde görerek birey bir çıkarımda bulunur.

Groteskin bu karşıt durumu sonucunda kaotizme yol açmaktadır. Çünkü komik ile ürkütücü, belirli ile belirsizliklerden oluşan zıtlık kaotik bir ortama zemin hazırlamaktadır:

²⁸ Lüleci, G. (2009). *İkinci Yeni Şiir Akımında Karşıtlıklar*. Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi. Sakarya: Sakarya Üniversitesi. Gibi.

“İki uçlu bir yapıdan bahsettiğimiz zaman (bir yandan komik ve uğursuz olan, diğer tarafta ise tanıdık ve tekinsiz olan) grotesk, bilinen hemen her kategoriden kopmayı da işaret eder. Yerleşik değerler ve konvansiyonel alımlama kendini kaotik bir yerleşkeye bırakır (...) Söz konusu yeni üretim, klasik ölçütlerle değerlendirilebilecek durumda değildir artık. Kendi terminolojisi ile ele alınması gereken yeni “grotesk dünya”dır.” (Tüzün, 2010: 21-22).

Bahsedilen grotesk dünya kaotizmden beslenen, kendi gerçekliği olan bir dünyadır. Yaratılan grotesk dünya ise tüm mantıksal değerlerden uzaktır. Bu zıtlıklardan, yani kaotizmden vazgeçildiği zaman grotesk imge yok olur ve metin parçalanır.

Groteskteki bu kaotik durum da bilinçaltındaki bütün sıkışmışlıkları dışarı çıkarmaya ortam hazırlamaktadır. Çünkü zaten zıtlıklardan meydana gelen grotesk bilinç ile bilinçdışının da zıtlıklarından yararlanır.

Groteskin bu mantık dışılığı, zıtlıkları içerisinde barındırması paradoksa da ortam sağlamaktadır. Özellikle paradoks karşıtlıktan ve bu karşıtlıkların bütününden meydana gelmektedir. Bu bakımdan groteskten beslenmesi yahut da groteskin ondan beslenmesi kaçınılmazdır. Aslında hiçbir şey görüldüğü gibi net değildir.

Paradoks ile aynı şekilde trajikomedinin de groteskten beslendiğini söylemek yerinde bir tespit olacaktır. Trajik olan ile komedinin birleşmesi, komik olanla ürkütücü olanın birleşmesi, kısacası zıtlıkların birleşmesinden meydana gelen trajikomedinin bu özelliği ile groteskten beslenmektedir. Peki trajikomedinin ile grotesk arasında onları birbirinden ayıran sınır nedir sorusuna Karl S. Guthke şu şekilde açıklık getirmektedir:

“Grotesk, insan kavrayışıyla, olası anlamlarını aydınlatacak ve netleştirecek bütün entelektüel çabaları reddeden, genellikle kozmik boyutta bir uyumsuzluk görüntüsüdür. Oysa trajikomiğin büyüyen yanlarından biri, komik ve trajiğin iç içe geçtiği ama tanımlanabildiği karmaşık bir mekanizmayla, nerdeyse ad infinitum düşünme olasılığıdır. Trajikomedinin mantığın ve genelde gerçekliğin ortak niteliği olarak kabul edilen sınırları içinde kalır.” (Guthke, 1966: 73). (Zerrin:51).

Yukarıdaki alıntıdan da hareketle elbette birbirinden yararlanan bu iki kavramın ayrılan ince çizgileri vardır, ki bu da yaratılan dünyadır. Groteskin kendine ait bir dünyası varken trajikomedinin gerçek dünyadan, mantıksal sınırlardan çıkamaz.

“Normalin anormalle, kutsalın insanla, insanın insanüstüyle, yücenin bayağıyla ilişkisinde ortak olarak duran, aynı anda çoğul ve karşılıklı olarak özel yorumları doğrulayan bir tamlığın, bütünlüğün bulunması olarak algılanabilir.” (Yanıkaya, 2003: 46).

Karşıtlıkların bütünselliğini gösteren grotesk aslında yukarıdaki alıntıdan da anlaşılacağı gibi birbirini tamamlamanın, çatışmanın, zıtlıkların çarpışmasının, dönüşmesinin bir göstergesidir. Zıtlıklar birlikte bir bütündür ve bir estetik algı oluşturur.

Sonuç olarak grotesk bir nesnenin (birey, metin, şey,...) karşıtlıklarıyla mevcut olduğunu savunur. Buradan hareketle ying yang örneğini verebiliriz. Tüm dünya bu karşıtlıkların birlikte uyumu var olmaktadır. Grotesk algının da bu zıtlıkların uyumundan faydalandığı görülmektedir.

Türk edebiyatında karşıtlık/ açıklanamayan durum örnekleri karşıt görüntü, karikatürleşme, sınırsızlık/aşırılık bağlamında görülmektedir. Grotesk kavramı bağlamında değerlendirilen karşıtlık geleneksel Türk romanı zıtlığından oldukça farklıdır. Geleneksel Türk romanında iyinin karşısında kötüyü koyarak iyiyi yüceltme, çirkinin karşısına güzeli koyarak güzeli vurgulama esas alınırken, grotesk bağlamındaki karşıtlık uyumu vurgulamak için kullanılır. Çünkü groteske göre iki ayrı uç yoktur ikisinin birlikte uyumu vardır.

5.1.1. Karşıt Görüntü

Grotesk kavramı çerçevesinde karşıtlıklara baktığımız zaman karşımıza tanımın kendisinde de yer alan komik ile korkunç, gülmece ile ürküntü gibi kavramların bir arada kullanıldığı durumlar da gelmektedir. Kavramın kendi tanımının içerisinde de bu karşıtlıklar yer aldığı için bu zıtlıkların groteski meydana getirdiğini söyleyebiliriz.

Burada Türk edebiyatının örneklerine baktığımız zaman karşımıza Alev Alatlı'nın *Schrödinger'in Kedisi - Kâbus* (1999) ve *Rüya'yı* (2001), Ali Teoman'ın *Gecenin Atları* (2011), Cem Akaş'ın *Y* (2018) romanı çıkmaktadır.

Groteskin tezat unsuruna baktığımız zaman Alev Alatlı'nın *Schrödinger'in Kedisi - Kâbus* (1999) ve *Rüya*'yı (2001) birlikte değerlendirmek yerinde olacaktır. Zira romanların isimleri bile birbirinin zıttı iken kurgusal dünyası da aynı şekilde tezatlık oluşturmaktadır. İlk roman parçalanmış bir Türkiye ve dil yapısını verirken ikinci roman ümitlerin tükenmediğini ve Türkçeyi bilim dili olabileceğini görmekteyiz. Yazar bu tezatlığı romanlar içerisinde değil de romanların bütününde vermektedir.

Ali Teoman'ın *Konstantiniyye Üçlemesi* serisinin son romanı olan *Gecenin Atları* (2011) romanında oluşturduğu tezatlık ise oldukça dikkat çekicidir. Romanda yazar karakterlerin isimleri üzerinden hem bir ikileme hem de tezatlık oluşturmak istemiştir. Bakıldığında ana karakter olan Bahtiyar Bahtıkara ile yazar hem bir tezatlık hem de kulağa fonetik olarak hoş gelen bir ikileme oluşturmuştur. Bahtiyar'ın kelime anlamı mutlu iken Bahtıkara ise kadersiz, mutsuz gibi olumsuz anlamlar ifade etmektedir. Yazar bu ikilemeleri diğer karakterler ile de devam ettirmektedir. Mustafa Mushaf, Mahmud Mahdud, Midhat Midyat ve Mümtaz Mümkün dört yüksek lisans öğrencisi ve bir de ondan ders alan Alev Vela isminde soyadı adının tersinden oluşan bir öğrencisi vardır. Yazarın isimler karşısındaki ironik tutumu diğer romanlarda da baskın olmasa da kendisini hissettiren bir durumdur.

Cem Akış'ın *Y* (2018) romanına baktığımız zaman ise cinsiyet olarak karşımıza çıkan bir karşıtlık söz konusudur. Kadınların var olduğu dünyaya erkek olarak gelen ve hayatta kalmaya çalışan Constantine aslında varlık olarak bir karşıt görüntü yaratmaktadır:

“Onu tam bir kız çocuğu gibi yetiştirmeye çalışıyorduk elbette ama onun bir oğlan olduğu bilgisini kafamdan atamıyordum. Bazen bir bakışı, bir sözü, eliyle koluyla yaptığı bir hareket o kadar yabancı, o kadar erkeksi geliyordu ki (evet, hayatta hiç erkek görmemiş olmama, tipik bir erkeğin nasıl hareket ettiğini bilmememe rağmen donup kalıyordum, Ne yapıyoruz biz? (Akış, 2018: 18).

Bu örnekten hareketle Constantine'nin “farklılığı” vurgulanmış ve kadınların karşılarında yabancı bir varlık olarak dünyaya gelmiş olduğunu görürüz. Bu karşıtlık hem dünyada var olan bir türe (dişi) hem de dünyaya karşı bir karşıtlıktır.

Sonuç olarak karşıt görüntüde bir şey var ise karşıtı ile vardır felsefesi esastır. Bu bağlamda da yazarlar karşıtlıkları verebilmek için kurguda çeşitli oyunlar yapmakla birlikte bu oyunları dil oyunları ile de desteklemektedir.

5.1.2. Karikatürleşme

Groteskin tüm tanımlamalarının içerisinde belki de tek ortak kavramları groteskin durumu, nesneyi, vb. karikatürize etmesidir. Groteskin alaycı tavrı groteskin en belirgin özelliğidir. Hem M. Bakhtin’de hem de W. Kayser’de onun değerleri alaşağı etme, dalga geçme ve alışılmışın dışındalığı özelliğinin üzerinde durulur.

Bu çalışmada groteskin modern romanları karikatürize etmesi üzerinde durulacaktır. Bu da elbette ki ironik üslup ile elde edilir.

Türk edebiyatının karikatürleşme örneklerinde karşımıza *Peygamberin Son Beş Günü* (1992), *Yeni Hayat* (1994), *Yıldızfer* (2019) romanları çıkmaktadır.

Orhan Pamuk’un *Yeni Hayat* (1994) romanı karikatürize edilmiş bir dil dikkat çekmektedir. Yeni bir hayat arayan karakterlerin bu arayışı sırasında başına gelen normal dışı olaylar dikkat çekmektedir. Yıldız Ecevit de onun mizahi yönüne dikkat çeker:

“ “Yeni Hayat”ın bir diğer önemli biçim özelliği de, yazarın, daha önce ironik anlatım tutumunu incelerken de değindiğimiz ‘gülmece’ ögesine metninde yer vermesidir. Pamuk’un diğer romanlarında da yer alan bu özellik için genel bağlamda, Aziz Nesin gibi bir gülmece ustası çıkaran Türk edebiyatının bir özelliğidir de diyebiliriz. Genelde toplumsal olguları eleştirirken taşlamacı bir tutum gösteren Türk romancısı, kimi zaman da Tanpınar’da ya da Oğuz Atay’da olduğu gibi sevimli bir gülmece tonu katar metnine.” (Ecevit, 1996: 125).

Başka bir örnek olarak Tahsin Yücel’in *Peygamberin Son Beş Günü* (1992) romanı verilebilir. Romanda ciddi bir ironi söz konusudur. Romanın başında yazar ironik bir üslupla üstkurmaca tekniğini kullanarak romanın yazarlar tarafından Rahmi ve Fehmi’nin hayatının notlarının birleştirilerek oluşturulduğunu söyler. Burada yazar bir oyun

Ayrıca girişte bu metnin bir roman olduğunu kabul eden yazarların metnin içerisinde romanı küçümseyen bir tür olduğunu sürekli dile getirmesi de Tahsin Yücel'in romandaki ironik tutumuyla alakalıdır. Bu romanda hem bir çelişkiyi zıtlığı oluştururken hem de yazarın roman ile dalga geçtiğine şahit olmaktayız.

Romandaki en büyük, en önemli ironi tutuklanmayla ilgilidir. Roman boyunca hapse girmeye çalışan Peygamber ve bir şekilde onu hapse atmayan polisler vardır. Bu sebeple Peygamber iyi bir ozan olamaz. Tahsin Yücel yaptığı söyleşide alına bakılırsa Peygamber'in içinde bulunduğu durumun bir dönem Türkiye gerçekleri olduğunu dile getiriyor (akt. Erbay, 2010: 217). Bu durumda bir toplum eleştiri yapan Yücel, Türkiye'de iyi bir şair ya da iyi yazar olmanın şartının hapis yatmaktan geçtiğinin ironisini *Peygamberin Son Beş Günü* (1992) romanı ile yapar. Romandaki bu eleştiri siyasal ve toplumsal bir eleştiri olmasının yanı sıra bu bakımdan grotesk bir durumdur aynı zamanda:

“Tahsin Yücel, bir dönem şair/yazara bir artideğer olarak eklenen ve kutsanan “hapse düşmüşlük” olgusunun ironisini, ironinin “abartma” ve karikatürize etme işlevini kullanarak yapar. Bu duygu Peygamber’de öyle bir tutkuya dönüşür ki işkence görmek, bedeninde bu işkenceden kalıcı bir iz sahibi olmak onun en büyük hayali haline gelir.” (ERBAY, 2010: 218).

Yukarıdaki alıntıda tam olarak groteskleştirme söz konusudur. Zaten ironinin groteske en çok yardımcı o durumu karikatürize etmededir. Bu noktada Tahsin Yücel'in *Peygamberin Son Beş Günü*'nde romanı adeta bir kara mizah örneği sunmaktadır. Bu karikatürize etme hâli romanın hemen her yerine yedirilmiştir. Nazım'ın içeri girmesin şaşırın Peygamber daha sonradan onun devrimci bir çocuk olduğunu kabullenmeye başlar ve Nazım'ın kıyafetlerinin ve tavırlarının yeni dönem devrimcilerinin izledikleri yol olarak düşünür. Ve o da o kıyafetleri giyerek toplum içerisinde gururla gezinir:

“Sert ve kararlı adımlarla ilerleyerek Nâzım'ın dolabını açtı, askılarda yan yana sıralanan renk renk, boy boy ceketlere, motlara, parkalara, yekelelere, gömleklere, pantolonlara hayranlıkla baktı, ellerini dolabın sol kapağında kalın bir ipe geçirilmiş, ip gibi ince kravatların üzerinde dolaştırdı, yalnız kendisinin işittiği bir soruyu yanıtlar gibi, “Evet, dostum, evet, evet, evet” diye söylendi. Sonra birden pijamasını çıkarıp yatağın üstüne attı, askılardaki sayısız gömleklere arasından, küçücük yakası ak, geri yanı soluk pembe bir gömlek çıkarıp atletinin üstüne giydi, kravattan çok kundura bağı andıran kravatların en kırmızısını seçip taktı; uzun

arama ve karşılaştırmalardan sonra, üst yanı köylü şalvarı gibi bol, paçaları daracık bir kara pantolon, mendil cebinin üstündeki sırmalı armanın altında Indiana University yazılı bir kalın, bir ince turuncu çizgilerle bölünmüş, kocaman bir sütlükahve ceket, bir çift beyaz çorap, sivri burunlu bir incecik mokasen, lacivert bir Lenin kasketi çıkarıp bir bir giydi, aynanın önüne dikilip kendine baktı.” (Yücel, 2019: 213-214).

Yukarıda örneğini verdiğimiz satırlarda toplumda komik duruma düşmesinin hiç ayırdımına varamayan Peygamber’in karikatürize edilerek anlatımı söz konusudur.

Tahsin Yücel öbür dünya ironisini de Peygamber’in Feride’yi mezarında ziyarete gittiğinde “Ozanlığı tuttu. “Mezarlıkta ilk günümü,” diye düşündü, “her zaman böyleyse, hep böyle çay, sigara ve halktan insanlar bulunabiliyorsa, öbür dünya hiç de kötü bir yer sayılmaz.”” (Yücel, 2019: 222) cümlesiyle ifade etmektedir.

Romanın ironik dilinin genel havasına yansıdığından daha önce de bahsetmiştik. Buna verilecek diğer bir örnek ise şiir yazdığı için Peygamber lakabı alan Rahmi’nin, cahil kesimden insanlar tarafından gerçek Peygamber olarak algılanmasıdır. Bir hayat kadını olan Meryem onu gerçek bir peygamber zannetmektedir (Yücel, 2019: 270).

Yıldızfer (2019) romanı kendi bedenini hem yok sayması, hem de onunla dalga geçmesi bakımından önemli bir romandır. Küçük yaşta kötürüm kalmanın sonucunda tekerlekli sandalyeyi bedeninin bir parçası gibi hisseden (Erkmen, 2019: 106) kahramanımız bu durumu “Benim Ferrarim bu annem” (Erkmen, 2019: 106) ifadesiyle de karikatürize etmektedir.

Karikatürleşme groteskin önemli yardımcı görünümlerindedir. Bireyi var olan durumlardan uzaklaştırmayı sağlar. Bir gerçekliği anlatmanın etkili yöntemlerinden biri alay etmek ve mizahi bir dil kullanmaktır. Karikatür tekniği de gerçekliğin farklı bir yönden vurgulama ihtiyacından doğmuştur. Bu doğrultuda karikatürleşme gerçekliğin farklı yansımasıdır.

5.1.3. Sınırsızlık- Aşırılık

Groteskin abartılı bir tanım olduğundan daha önce de bahsetmiştik. Kavramın bir diğer önemli görünümünden biri de aşırı olma abartı olma halidir. Aslında hep birbiriyle yakından ilişkili olan görünüm buraya da kendini göstermektedir. İhlal etme, yıkma, çoksesli olma bir şekilde aşırılıktan faydalanarak oluşturulacaktır. Tıpkı aşırılık da oluşturulurken diğerlerinden faydalandığı gibi. Bu bakımdan groteskin bütün görünümüleri hem birbiri içindir hem de birbirinden faydalanmaktadır. Ayrı düşünülemez.

Grotesk sanat eseri bünyesinde belirli bir farklılığı ve yeniliği barındıran ve çoğu zaman kendi bütünlüğünü kendi yaratan bir eserdir. Bu özelliği sağlayabilmek için ise aşırılıktan faydalanacaktır:

“Grotesk aşırılığını gerçekleştirirken en çok dikkat çeken yerleri hedef olarak alır, onların boyutlarını değiştirir, onları bozar. Onlara verilen değerleri, onları değiştirerek aşırı bir şekilde azaltarak veya arttırarak yok eder.” (Başokur, 2008: 34).

Groteskin sınırları aşmada kullandığı en önemli yöntem aşırılıktır:

“Aşırılık ile sınırlar aşılar, fantastik boyutlara adım atılır. Bu sınırlar aşılrken de bir “yıkma” ve “bozma” durumu gerçekleşir. Var olan biçimler, kalıplar, görüntüler, söylemler, abartılarak yok edilmektedirler. Groteskte tüm alışılmış düşünce kalıplarına, tüm rasyonelliğe karşı çıkılmaktadır.” (Başokur, 2008: 34-35.).

Groteskin bütün görünümüleri birbiriyle sıkı bir ilişki içerisindedir. Birlikte bir bütün olur ve groteski oluştururlar. Örneğin onun aşırı yanı uyumsuzluğunu verir ve var olan düzeni yıkıp yok eder. Bunun sonucunda ise yabancılaşma doğar. Hepsi birbirinden beslenen bu unsurları çoğu zaman birbirinden ayırt etmek de güçtür.

Yazar bu abartıyı kimi zaman insanın bedensel özelliklerinde kullanırken kimi zaman da ilişkileri abartarak verebilir. Bu tamamen onun inisiyatifine bırakılmış bir durumdur. Yazar aşırılığı, abartıyı genellikle kullandığı üslup ile okura yansıtmaktadır. Abartılı anlatımın en güzel yolu kullanılan ironik dildir.

Abartı eğer ki bedensel anlamda verilirse (cüce, dev, çok şişman, çok uzun, çok iri,...) bu groteskleşen bedene girmektedir. normal bedeninin karşısında yer alan grotesk bedeninde tıpkı grotesk gibi bir sınırı yoktur ve en önemli özelliği onun abartılı tutumundan kaynaklanan sınırsızlığıdır.

Postmodern Türk edebiyatı da groteski verebilmek için onun aşırılığında faydalanmıştır. Özellikle onun düzeni ve sınırları aşma noktasında kullanıldığı dikkat çekmektedir. Böylelikle diyebiliriz ki aşırılık bizim edebiyatımızda yıkım/ihlal/parçalanmayı verebilmek için kullanılmaktadır.

Sınırsızlık, aşırılık bağlamında değerlendirildiği zaman Türk edebiyatında *Peygamberin Son Beş Günü* (1992), *Karadelik Güncesi* (2007), *Bir Deliler Evinin Yalan Yanlış Anlatılan Kısa Tarihi* (2009), *Y* (2018) romanları çıkmaktadır.

Örneğin Tahsin Yücel'in *Peygamber'in Son Beş Günü* (1992) romanında Peygamber'in tavır ve davranışları romanın başından sonuna kadar abartılı bir şekilde verilmiştir. Ozan olabilmek, gerçek bir Marksist olabilmek için hapse girme arzusu roman boyunca leitmotif tekniği ile verilen güzel bir örnektir. Bu durumda bir toplum eleştiri yapan Yücel, Türkiye'de iyi bir şair ya da iyi yazar olmanın şartının hapis yatmaktan geçtiğinin ironisini *Peygamberin Son Beş Günü* (1992) romanı ile yapar. Romandaki bu eleştiri siyasal ve toplumsal bir eleştiri olmasının yanı sıra bu bakımdan grotesk bir durumdur aynı zamanda:

“Tahsin Yücel, bir dönem şair/yazara bir artideğer olarak eklenen ve kutsanan “hapse düşmüşlük” olgusunun ironisini, ironinin “abartma” ve karikatürize etme işlevini kullanarak yapar. Bu duygu Peygamber'de öyle bir tutkuya dönüşür ki işkence görmek, bedeninde bu işkenceden kalıcı bir iz sahibi olmak onun en büyük hayali haline gelir.” (Erbay, 2010: 218).

Yukarıdaki alıntıda tam olarak groteskleştirme söz konusudur. Zaten ironinin groteske en çok yardımı o durumu karikatürize etmededir. Bu noktada Tahsin Yücel'in *Peygamberin Son Beş Günü*'nde (1992) romanı adeta bir kara mizah örneği sunmaktadır. Bu karikatürize etme hâli romanın hemen her yerine yedirilmiştir. Nazım'ın içeri girmesin şaşırın Peygamber daha sonradan onun devrimci bir çocuk

olduğunu kabullenmeye başlar ve Nazım'ın kıyafetlerinin ve tavırlarının yeni dönem devrimcilerinin izledikleri yol olarak düşünür. Ve o da o kıyafetleri giyerek toplum içerisinde gururla gezinir:

“Sert ve kararlı adımlarla ilerleyerek Nâzım'ın dolabını açtı, askılarda yan yana sıralanan renk renk, boy boy ceketlere, motlara, parkalara, yeleklerle, gömleklere, pantolonlara hayranlıkla baktı, ellerini dolabın sol kapağında kalın bir ipe geçirilmiş, ip gibi ince kravatların üzerinde dolaştırdı, yalnız kendisinin işittiği bir soruyu yanıtlar gibi, “Evet, dostum, evet, evet, evet” diye söylendi. Sonra birden pijamasını çıkarıp yatağın üstüne attı, askılardaki sayısız gömlekler arasından, küçücük yakası ak, geri yanı soluk pembe bir gömlek çıkarıp atletinin üstüne giydi, kravattan çok kundura bağını andıran kravatların en kırmızısını seçip taktı; uzun arama ve karşılaştırmalardan sonra, üst yanı köylü şalvarı gibi bol, paçaları daracak bir kara pantolon, mendil cebinin üstündeki sırmalı armanın altında Indiana University yazılı bir kalın, bir ince turuncu çizgilerle bölünmüş, kocaman bir sütlükahve ceket, bir çift beyaz çorap, sivri burunlu bir incecik mokasen, lacivert bir Lenin kasketi çıkarıp bir bir giydi, aynanın önüne dikilip kendine baktı.” (Yücel, 2019: 213-214).

Yukarıda örneğini verdiğimiz satırlarda toplumda komik duruma düşmesinin hiç ayırdımına varamayan Peygamber'in dramı groteskleştirilerek verilmiştir.

Ali Teoman da aşırılığı/ abartıyı anlatımı *Karadelik Günce* (2007) romanında groteskleştirmede kullanan yazarlardandır. Yazar aşırılığı ahlaki meselelerde, çeşitli mekânlarda kullanarak verir. Örneğin bir evin içerisinde bütün hayvanât var iken (Teoman, 2007: 48), başka bir konağın içerisinde botanik ile karşılaşır (Teoman, 2007: 90), dergâh'ta dergâha uygun olmayan ve absürt davranışlar, insanlar arasındaki ilişkiler, çeşitli bedensel fonksiyonlar gibi unsurlar (yabancılaşmayı sağlayan) abartılı üslup ve kurgu ile verilmiştir. Aslına bakılırsa gerçekliği mümkün olmayan olayları abartarak gösterme söz konusudur. Bir nevi grotesk gerçekliği sağlamada yardımcı unsurdur. Romanda zamandan bahsedilmese de bilgisayar, telefon ile teknolojik aletlerin olduğunu okuduğumuz satırlarda Osmanlı hayatına ait de birçok unsur bulunmaktadır. Bu noktada zaman ötesi bir roman olarak değerlendirebileceğimiz romanda gerçeklikten de söz etmek mümkün değildir. Yazar abartı üslubu ile gerçekliği yıkmaktadır.

Ayfer Tunç'un *Bir Deliler Evinin Yalan Yanlış Anlatılan Kısa Tarihi* romanında da karşımıza abartılı bir üslup ve kurgu çıkmaktadır. Zerrin Eren “*Karnavalesk Roman*

Örneği Olarak Ayfer Tunç'un Bir Deliler Evinin Yalan Yanlış Anlatılan Kısa Tarihi" makalesinde bu groteskleşme ile ilgili şu ifadeleri kullanmaktadır:

"Yazarın, kadın cinselliğiyle ilgili imgeleri abartarak vermesinin nedeninin kadının doğurganlığıyla ilgili olduğu kanısındayız, çünkü kadın doğurganlığı sürekli çoğalan ve yenilenen "kolektif atasal beden" için yaşamsal önem taşır. Kadın doğurganlığı, aynı zamanda, ölüme karşı grotesk bedeninin bir zaferidir." (Eren, 2011: 217).

Ayfer Tunç romanı genel anlamda abartılı bir anlatım ile kaleme almıştır. Kullandığı dil ve kurgusallığı ile tamamen abartılı bir roman karşımıza çıkmaktadır.

Romanda deliliğin kime göre ve neye göre olduğunu tartışan Ayfer Tunç bunu ironik bir dille ele alarak okura trajik bir durumu komik bir şekilde vermektedir. Zira deli olanlar ile deli olmayan fakat delimsi diyebileceğimiz insanların bir arada yaşadığı bir dünya olarak çizilen hastanede deli olmayanların da çok da akıllıca davranmadıkları görülmektedir.

"Gerçi Erdem Bey'in, onlarca işitme cihazı deneyen, ama fisıltıları da duymasını sağlayacak kadar mükemmelini henüz bulamamış olan eski üvey annesi-yeni karısına, cümlelerini ikide bir tekrarlayarak, bağıra bağıra anlatması bu trajik hikâyeyi inanılmaz ölçüde gülünçleştiriyor,(...)" (Tunç, 2009: 67).

Romanda ruh sağlığı bozuk olan sadece hastanede yatan bireyler değildir ki zaten romanın en önemli tartışma konusu da budur. Sağlıklı olarak toplumda varlığını sürdüren bireylerin de aslında ruh sağlıklarının bozul olmasıdır. En basit örnek, Başhekim Demir Demir'in karısı Sevim Hanım'ın ciddi bir temizlik takıntısı vardır. Bu takıntı o kadardır ki evine misafir kabul edemez (Tunç, 2009: 18), evin bireylerini de her eve girişte soyup eve öyle alır.

Kısacası romanda sağlıklı olarak görebileceğimiz, sayabileceğimiz kişilerin de ruhsal durumlarının, akli dengelerinin çok yerinde olmadığını söyleyebiliriz. Sonuçta roman bir deliler romanı yahut da takıntılı, obsesif, şiddet yahut aldatma eğilimli, şizofrenik kişilerin bulunduğu bir dünyayı abartılı anlatım ile yaratılmıştır.

Cem Akaş'ın *Y* (2018) romanında ise abartılı bir anlatım söz konusudur. Bu romandaki abartı ise bir dünyanın tamamen tek bir türe (dişi) ait olması üzerinden örneklendirilmiştir:

“Yaşayan bir erkek çocuğun varlığından ve onu kendi evimizde beslediğimizden (böyle demişti, kendi evinde bir erkek beslediğimize inanamıyorum) haberdar olduğunda suratı bembeyaz kesilmiş, gözleri irileşmişti, sonra epeydir denk gelmediğim bir hiddet nöbetine kapılmıştı.” (Akaş, 2018: 19).

Bu alıntıda da vurgulandığı üzere tek bir erkeğin olması bile kadınlar içerisinde bir kaosa olmuştur. Çünkü romanın gerçekliğinde tamamen kadınlara ait bir dünya vardır. Bu doğrultuda romandaki erkek çocuk kurgulanan dünya içerisinde var olması imkansızdır. Kısacası romanda aşırıya kaçılmış bir karakter kadrosu ve bunu destekleyen bir üslup kullanılmıştır.

Grotesk kavramının tanımlamasında yer alan iki uçluluk (komik-ürkütücü), zıtlık aslında onun var olabilmesi için en temel yapı taşlarından biridir. Sonuçta groteskin kendini var ettiği görünümlerden biri olan karşıtlık, kutuplaşma, karikatürleşme Türk romanında da grotesk algıyı verebilmek için kullanılan tekniklerdir.

Sonuç olarak Türk romanında groteskin bu ayağı çok güçlü ve derin bir şekilde ele alınmamıştır. Çünkü groteskin karşıtlığı yahut karikatürize etmesi Türk romanında daha çok mizahi algıda işlenmiştir. Bu çalışmada grotesk kavramını Kayserci algıda; yani onun korkutucu, yabancılaştırıcı özelliğinin vurgulandığı zaman karşıtlığın üzerinde durulmadığı görülmüştür. İncelediğimiz eserlerden hareketle vardığımız bu sonuç Türk edebiyatındaki romanlarda groteskin karşıtlığı gerçeği ortaya çıkarmayı vurgulamada kullanıldığını görmekteyiz. Yani romanlarda da gördüğümüz üzere grotesk karşıtlıkta vurgulanmak istenen durumu, nesneyi, şeyi vermek için yazar karşıtlığı vererek, karikatürleştirerek ve sınırını aşarak ortaya çıkarmaktadır.

6. BÖLÜM

TÜRK EDEBİYATINDA ÇOKSESLİLİK/ÇOĞUL ANLATIM

Grotesk tanımlamasında son olarak karşımıza çokseslilik yahut çoğulcu anlatım çıkmaktadır. Bakhtinci algının tanımlamasını getirdiği çokseslilik kavramı groteski anlamak için oldukça önemli bir yansımadır.

Türk edebiyatında çokseslilik üzerine herhangi bir akademik çalışma bulunmamakla birlikte dünya edebiyatları ile ilgili yapılmış başka alanlarda çalışmalar dikkat çekmektedir²⁹. Elbette ki grotesk tanımlaması yapıldığı zaman muhakkak üzerinde durulması gereken bir yansıma olarak karşımıza çokseslilik yahut da çoğulcu anlatım yansıması çıkmaktadır. Bu doğrultuda da Türk edebiyatındaki romanlar tespit edilip bu çalışmada incelenecektir.

6.1. ÇOKSESLİLİK/ÇOĞUL ANLATIM

Groteskin çok dilli, yahut çoksesli özelliğinin olmasının en büyük etkenlerinden birisi onun içerisinde karşıtlıkları barındırıyor olmasındandır. Önceki bölümde bahsedilen tüm zıtlıkları barındırabilmesi için buna uygun bir ses düzeninin olması gerekmektedir. Zaten bakıldığında her türlü sınırlara karşı olan groteskin de dilde bir sınırlama kabul etmemesi normaldir.

Burada öncelikle çokseslilik ve çoğulcu anlatımın tanımını yapmak gerekmektedir. Çokseslilik bir metinde birden fazla sesin olması durumudur. Bu bağlamda yazardan ziyade kahraman ön plana çıkmaktadır. Çoğul anlatım ise adından da anlaşılacağı gibi birden fazla anlatıcının olması durumudur. Bu bağlamda metnin anlatıcısının yine metnin içinde değiştiği romanlar örnek gösterilmektedir.

²⁹ Çeliker, M. (2015). *Mikhail Bakhtin's Concept of Polyphony and the Novel As Reflected in J. M. Coetzee's Summertime Diary of a Bad Year*. Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi. Manisa: Celal Bayar Üniversitesi.

Toprak, İ. (2017). *Bakhtin'in Diyaloji ve Heteroglossia Kavramları Bağlamında Alev Alıtlı'nın Orda Kimse Var Mı? Roman Dizisinde Çokseslilik*. Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi. Ankara: Yıldırım Beyazıt Üniversitesi. Gibi.

Özellikle Mihail Bakhtin merkezli groteske bakıldığı zaman metni karnaval gibi algılaması dile de yansımış ve karnavalsı bir dil yapısı kurulmuştur. Bakhtin grotesk dilin sembollerle örüldüğünü savunur ve bu semboller sayesinde grotesk kavramı oluşturulmaktadır (Bahtin, 2017: 235).

Groteskin bu çok dilliği yaratmada en büyük yardımcısı dil sürçmeleri, zıtlıklar yaratmak, yeni ve anlamsız kelimeler kullanmak, Türkçe metin içerisinde farklı dillere yer vermek... gibi şekillerle dil yapısını bozmaktadır.

“Kullanılan genel dil yapısı içerisinde, hem o dili bozarak hem de kendi dilini bozarak yeni bir dil yaratmak ve böylece her iki dili de yersiz yurtsuz bir hale sokmak olarak özetlenebilir. Bağlamından çıkarılmış kelimeler ve göstergeler bu edebiyatın temel yapı taşları olarak karşımıza çıkmaktadırlar. Bağlamından bu şekilde koparılmış bir dil dolayısıyla tekinsiz bir zemine ve mekâna çıkmaktadır. Tam da groteskin dil üzerine yaptığı şey budur.” (Tüzün, 2010: 25).

Alıntıdan da yola çıkarak groteskin kendine ait bir yapı düzeni olduğu gibi kendi dilini yarattığını da söyleyebiliriz. Kendi dilini var olanı yıkarak yaratan grotesk bunu yaparken de en çok kullandığı sembol ve imgelerden yararlanmaktadır. Böylelikle yazar metin içerisinde metinlerarasılık tekniği ile çeşitli tablo, resim, fotoğraf,... gibi birçok farklı sanat anlatımlarını eklemleyebilir. Hem işleyen metin düzenini bozarak yeni bir metin oluşturur hem de bu sayede.

Örneğin groteskte bütün bir metin varken bir anda anlamsız kelimeler, dilde olmayan ve hiçbir şey ifade etmeyen kelimeler, ahenk için çeşitli ikileme ve tekrarlar, çeşitli sesler, ... kullanılabilir. Bu noktada belirli bir konu bütünlüğünden de bahsetmek mümkün değildir. Metnin yönü, ilerleyişi, konusu her an değişebilir. Bu da metin karşısında bireyi daima uyanık tutmaktadır.

Bu çalışmada Wolfgang Kayser’in grotesk tanımı üzerinden ilerleyeceğimizi, yani romantik grotesk algısının Türk edebiyatındaki yansımalarını araştıracağımızdan bahsetmiştik. Fakat çoksesselik aslına bakılırsa Bakhtin’ci algının bir tekniğidir. Groteski yabancılaştıran bir unsur olarak göstermede çoksesselik de yardımcı unsurdur. Bu sebeple de bu çalışmada Türk romanındaki çoksesselik örneklerine yer verilecektir.

Kayser grotesk dilin “saçma” yanının üzerinde durur (Yanikkaya, 2003: 62). Bu doğrultuda ekinsiz olandan türeyen grotesk dilinin, çoksesliliğin herhangi bir anlam ifade etmek zorunluluğu yoktur. Zehra Yanikkaya’nın grotesk dil, çok dillilik ile ilgili tanımlaması ise kavramı oldukça özetleyici olmuştur:

“Kısaca, grotesk, dilin mutlak bir gerçekliğe işaret etmediği sınırlarda ortaya çıkar. Sözcüklerle taşıdıkları anlam arasında bir karşıtlık yaratılır, yeni sözcükler kullanılarak ya da başka alanlardaki sözcükler alınarak melezleştirilmiş bir dil üretilir. Bu dil muğlak, çok çağrışımlı ve güçlü imgeler yaratan bir dildir.” (Yanikkaya, 2003: 66).

Yanikkaya’nın yukarıda ifade ettiği “melezleştirilmiş dil” kavramı oldukça önemlidir. Bu doğrultuda groteskleşen dil algısında bir karışım söz konusudur. Burada kullanılan dil saf değildir.

Kısaca groteskin çoksesliliği kendi yapısından kaynaklanmaktadır. Belirli sınırlara ve kalıplara karşı olan, var olan düzeni, dili yıkmayı hedefleyen grotesk yapı kendine yeni ve çoksesli bir dil inşa etmesi kaçınılmaz bir sonudur. Bu dilde başta yıkım olmak üzere groteskin hemen hemen tüm özelliklerini görebiliriz. Bunu yaparken ise sanatçı imge ve sembollerin gücüne dayanmaktadır.

Türk edebiyatında da çoksesliliğe birçok örnek vermek mümkündür. Özellikle postmodern edebiyat ile birlikte yazarların sıklıkla yararlandığı bir teknik olan çokseslilik örneklerine Türk edebiyatında postmodern romanlarda da oldukça fazla örneğe sahiptir. Araştırmada incelenecek romanlar; *Gece* (1985), *Beyaz Kale* (1985), *Gölgesizler* (1994), *Kayıp Hayaller Kitabı* (1996), *Benim Adım Kırmızı* (1998), *Uykuda Çocuk Ölümleri* (2002), *Karadelik Güncesi* (2007), *İstanbul’da Bir Merhamet Haftası* (2007), *Bir Deliler Evinin Yalan Yanlış Anlatılan Kısa Tarihi* (2009), *Madam Arthur Bey ve Hayatındaki Her Şey* (2010), *Gecenin Atları* (2011), *Yalnızlar İçin Çok Özel Bir Hizmet* (2016), *Y* (2018), *Yıldızfer* (2019)’dir.

Bilge Karasu *Gece* (1985) romanı ile birlikte çoksesliliğin Türk edebiyatındaki en özgün örneklerinden birini vermiştir. Bütünün parçalandığı romanda anlatıcı da hemen her bölümde değişmektedir. Birinci bölümde tanrısal bakış açısı ve kahraman bakış

açısı ile anlatılan Gece ikinci bölümde birinci tekil şahıs O.’nun gözünden anlatılırken, üçüncü bölümde anlatı Sevim’in gözünden ve yine ben anlatıcı ile devam eder. Dördüncü bölüm olan son bölümde yine ben ve tanrısal bakış açısı Sevim ve N. İle birlikte kullanılır. Kısaca ilk bölümde N., ikinci bölümde O., üçüncü bölümde Sevim’in anlatıcı olduğunu ve son bölüm olan dördüncü bölümde ise anlatıcıların iç içe geçtiklerini söyleyebiliriz (Özata, 2003: 49). Bunlardan başka dipnot bölümleri ile yazarın da metne dâhil olduğunu görmekteyiz.

“1. Dipnot

Kestirip atmak güç ya, kimi yazarın dilinde söyleyişin en incisini sözcüklerin birer ok gibi art arda fırlatılması sağlar; kimininkinde ise bir karasu gibi akış. Benim dilim çiçek dermek üzere eğilip kalkan bir gövdenin yumuşaklığına, dalgalanışına ulaşmalı.” (Karasu, 2017: 27).

Roman değişik anlatıcı tipolarından oluşur. Bunlar içerisinde yazarın kendini dipnotta göstermesi orijinal bir buluştur. Böylelikle anlatıcılar da hem parçalanmış hem de bir bölümde birden fazla anlatıcı ile de zengin bir anlatı kadrosu oluşturulmuştur. Bilge Karasu’nun hemen her yapıtını olduğu gibi *Gece*’yi (1985) okuması da bu açıdan büyük dikkat gerektiren bir romandır. Sonuç olarak yazar bu romanını anlatıcı bağlamında zenginleştirmiştir.

Ali Teoman çoksesliliğe romanlarında yer veren yazarlarımızdandır. *Uykuda Çocuk Ölümleri* (2002) romanında da kullandığı dil itibarıyla Türk edebiyatının en özgün eserlerindedir. Ali Teoman grotesk unsurlar da barındıran bu eserinde ilk dikkat çeken romanın çoksesliliğidir. Roman bir bölümünde “ben” anlatıcı diğer bölümünde “üçüncü tekil” anlatıcı ile ilerlemektedir. Üçüncü tekil anlatıcıya örnek:

“Xeno’nun işi her günkü gibi yine başından aşkındı. Bütün gücüyle çalışmasına karşın, masasının üzerinde günden güne yükselen evrak yığınlarını eritmeyi başaramıyor, birçok dosyayı içlerine bir kez bile göz atmaksızın dosya dolabına kaldırıp yazgılarına terketmek zorunda kalıyordu.” (Teoman, 2018: 10).

Yukarıda örneği verilen ikinci bölüm üçüncü tekil anlatıcı ile yazılırken hemen sonrasında gelen üçüncü bölüm ise ben anlatıcı ile devam etmektedir. Böylelikle

metnin anlatıcısı değişmiş ve okuyucuyu bu yolla dinamik tutmuştur. Üçüncü tekil şahıstan sonra gelen ben anlatıcıya örnek ise:

“Akşamın nasıl olduğunu anlamadım bile. Masamın karşısındaki köhne duvar saati, zembereğin tekdüze ve ağır çevrimleriyle beşi vurmaya başladığında, ben hâlâ elimin altındaki dosyalarla boğuşuyordum.” (Teoman, 2018: 16).

Verilen örnek çoğulcu anlatımın farklı bir örneğidir. Romanda bir birinci tekil bir de üçüncü tekil anlatıcı ile birden fazla anlatıcı yer almaktadır. Romanın sonlarında bu anlatıcı teke dönüşmekte ve sadece Xeno'nun dilinden devam etmektedir. Böylelikle de romanda birinci tekil, üçüncü tekil, Xeno'nun anlatımı ve son olarak yazar olmak üzere üç farklı anlatıcı yer almaktadır. Bu da romanın çoksesli bir yapıya sahip olduğunu gösterir. Ayrıca bölümlere ayrılan romanın 40. bölüm (Teoman, 2018: 418) den sonra 0.bölüm (Teoman, 2018: 424) gelmesi de romanın hem döngüsellğine işaret etmekte hem de romanın sonunda tüm anlatılanların sıfırlanmaktadır.

Romanda çokseslilik örneği olarak görülen bir diğer örnek de kaybolmuş ansiklopedinin başı ve sonuna ait sayfalarıdır. Roman içerisinde farklı bir metin daha yer almaktadır. Bu bakımdan metinlerarasılık tekniğini de başarılı bir şekilde kullanan yazar adeta metin karnavalı yaratmıştır. Sözlüklerden birinden örnek vermek gerekirse:

“x [iks, eks, şiş, hi] Grek elifbasının yirmi ikinci, Latin elifbasının yirmi dördüncü harfi. Arap elifbasında umumiyetle ‘hı’ harfi [β] ile karşılanmakla beraber, tam manasiyle bir mukabili yoktur.” (Teoman, 2018: 88).

Sözlüklerden birinin adı *Batıni İlimleri Ansiklopedisi* (Teoman, 2018: 61/88), diğeri *İçrekçi Bilimler Genbilgi*'dir (Teoman, 2018: 162). Bakıldığında ikisi de aynı anlama gelmekle birlikte birisi Osmanlıca diğeri ise Öztürkçe yazılmış ansiklopedilerdir. Yazar farklı tür anlatı metinlerinden örnekler vererek romanı çok çağrışımlı bir hale getirmiştir.

Bu ansiklopedi maddelerine romanda yer vererek farklı dillerden ve hatta bu maddelerin dışında İngilizce, Fransızca gibi dünya dillerine de yer vererek metnini dünyadaki diğer metinlere açmıştır. Bu noktada çoksesliliği oldukça başarılı kullanan yazarın romanın

son bir örnek ise kelimeleri kısaltarak yerni bir kelime üretmesidir. Bazı üretilen kelimelerin Türkçede farklı anlamları olduğu gibi bazıları oldukça saçmadır:

“Raporu DAD’a mı (Dahilî Asayiş Dairesi), MAFİŞ’e mi (Memurin Afet İşleri), TERHİS’e mi (Teröredeleri Himaye Servisi) yollamak daha uygun olurdu?” (Teoman, 2018: 22).

Yukarıdaki bu yeni üretim dili yıkarak gerçekleştirilmiştir. Parçalanma bölümünde de bahsedeceğimiz bu yıkım sonucunda yeni bir kelime üretmiştir. Yazar bu kısaltmalar kılavuzuna ise romanın en arkasında yer vermiştir.

Romanın metinlerarasılık tekniğiyle çoksesliliğine verilecek bir diğer örnek ise romanın en başında yer alan Ahmet Haşim, Asaf Halet Çelebi ve Ece Ayhan şiirleridir. Ali Teoman ayrıca romanda çeşitli tablo ve işlemlere yer vererek farklı metinler de kullanmıştır. Yine kendi metnini çoğaltan yazar çoksesliliği farklı metinlerle de vermiştir. Burada Zehra Yanıkkaya’nın grotesk dil tanımlamasında bahsettiği melezleşmiş dil algısı karşımıza çıkmaktadır. Böylelikle anlam muğlaklaşmış, imgeler ise güçlenmiştir.

Konstantiniyye Üçlemesi’nin ikinci kitabı olan *Karadelik Güncesi* (2007) romanı çoksesli bir romandır. Romanda ilk çokseslilik romanın anlatıcısında görülmektedir. Romanda normal puntolu bölümler üçüncü tekil bakış açısıyla anlatılırken, italik bölümler birinci tekil şahısın gözünden anlatılmıştır:

“Sedef kakma konsolun üzerindeki Çin malı dijital saat pazartesi sabahı tam 6’da kısa aralıklarla çalmaya başladığında, Dava Vekili İbrahim Nemrûd boğuntulu karabasanlarla delik deşik rahatsız bir uykudan çoktan uyanmış, yatakta gözleri kapalı olarak sırtüstü yatıyor, haftasonu uyuşukluğundan sıyrılmaya çabalayan dev metropolün huzursuz sabah gürültülerini dinliyordu.” (Teoman, 2007: 9).

“Elif, lam, mim...

İşte ilk harfleri yazıyorum bu deftere, ilk çetrefil imler, yazgının ilk elgin resimleri...

Harf: Kutsal simge. Bir şey başlarken, bir başka şey bitiyor, bir devran açılıp bir devran kapanıyor, bir süreç evriliyor ötekine. Olması gerektiği gibi, hep olması gerektiği gibi...” (Teoman, 2007: 27).

Kitap İbrahim Nemrûd merkezli de olsa italik olarak yazılan bölümlerin Şazınuş'un tuttuğu bir günce olduğunu anlamaktayız:

“Bu günceyi niçin tutmaya başladığımı daha en başından söylemişim: Sana seni anlatmak için. Şimdi yinelemek gereğini duyuyorum bu ilk koyutu, çünkü bu deftere belki de son kez yazışım bu ve daha sonra –benden sonra yani- ilişkimiz hakkında yanlış bir izlenime kapılmanı istemem.” (Teoman, 2007: 498).

Roman içerisinde barındırdığı öyküler bakımından adeta bir karnaval havası yaratmaktadır. Yazar her anlattığı kişi (bahçıvan, psikolog, bilim adamı, ...) ile yeni bir öykü anlatmaktadır. Bu noktada çok katmanlı bir öykü silsilesi karşımıza çıkmaktadır. Ali Teoman'ın bu konuda çok usta bir yazar olduğunu söyleyebiliriz.

Yazar ustalığını serinin üçüncü romanında da okura yansıtmıştır. Ali Teoman'ın serinin son kitabı olan *Gecenin Atları* (2011) romanı birinci tekil şahıs anlatıcı ile anlatılır. Fakat Ali Teoman başkahraman olan Bahtiyar Bahtıkara'nın gördüğü rüyaları italik puntolarla anlattığı farklı bölüm ile romanını kurgulamıştır. Hem benliğine hem de alt benliğine ulaştığımız romanda tek kişinin çift sesine şahit olmaktayız:

“Şaşkınlık içindeyim. Bunca yıldır oturduğum binanın bu denli çok bodrumu olduğunu nasıl olmuş da şimdiye dek fark edememişim?”

O an kan ter içinde uyandım.” (Teoman, 2019: 103).

Üçlemenin son romanı olan *Gecenin Atları* 'nda (2011) da Ali Teoman ilk iki romanında olduğu gibi yine kelimeleri kısaltarak birleştirip yeni bir kelime üretmiştir. Bu durum da romanda farklı ses üretimine sebebiyet vermiştir:

“Cesedi yıkamak için Beyazıt Camii'nin (BEYAZCAM) gasılhanesine götürmek zahmetine girmemişler, yıkama işlemini üniversitenin Deney Havuzu DEHA'da gerçekleştirmişlerdi.” (Teoman, 2019: 45).

Yukarıdaki satırlarda da görüldüğü gibi yazar serinin üç kitabında da çoğul anlatıcı ve çoksesselik tekniklerini kullanmıştır. Burada dil bozularak yeni bir kelime üretilmiştir. Fakat bu kelimelerin aslında sahip olduğu anlamlar ile uzaktan yakından alakaları

yoktur. Böylelikle Ali Teoman anlatımını birden fazla anlatıcı ve dil ile zenginleştirmiştir.

Murat Gülsoy'un *Yalnızlar İçin Çok Özel Bir Hizmet* (2016) romanında bir zihinde üç farklı kişinin düşünceleri verilmektedir. Mihail Bakhtin'in çoksesselik dediği, Dostoyevski'nin Suç ve Ceza'sında Raskolnikov üzerinden örneklendirdiği durum Türk romanında tam anlamıyla bu roman ile birlikte görülmektedir. Zihnin bölünmesi ve tek zihinde üç farklı kişinin yer alması çoksesseliliğin güzel bir örneğini sunmaktadır.

İlk olarak zihne giren Esra ile birlikte zihnin ikiye bölünmesine şahit oluruz. Esra'nın Mirat'ın zihninde kendine geldikten sonra verdiği ilk "*neredeyim? Ne oluyor? İmdat?*" (Gülsoy, 2016: 38-39) tepkileri birbirleriyle ilk tanışmaları seslerini daha doğrusu birbirlerinin düşüncelerini duymaları romanda ilk çoksesselilik örneğidir. Daha sonrasında ise birbirleriyle birlikte vakit geçirdikçe birbirlerini tanımaya ve birlikte hareket etmeye başlarlar:

"Yaşıyorum ben Mirat. Yaşıyorum. Çok teşekkür ederim sana. Sen olmasaydın şu anda, burada Boğaz'ın nemli yosunlu havasını içime çekemezdim. Hayır, hiçliğin içinde yok olup gitmiş olacaktım. Uçup gidecektim. Ama sen beni içine aldın. Yaşattın. Sana sarılmak istiyorum Mirat, seni kucaklamak, sımsıkı sarılmak. İyi ki varsın demek istiyorum.

Mirat uzun zamandır tatmadığı ama ne olduğunu çok iyi bildiği bir duyguyu yaşıyordu. Sevinç!

Ben de sana sarılmak istiyorum.

Sarıl o zaman.

Mirat kollarını kendi bedenine doladı. Gözlerini kapattı. Dışarıdan nasıl görüldüğünü umursamıyordu." (Gülsoy, 2016: 47).

Ölen birini zihnine alarak onun sesine yer veren kahramanın kendi bünyesinde kendi sesi ile birlikte iki ses yer almaktadır. Burada çoksesselilik ile parçalanma vurgusu yapılmış ve sonucunda bireyi yabancılaştırmıştır. Dolayısıyla groteskin yansımalarının birbiriyle sıkı bir ilişki içerisinde olduğunu söyleyebiliriz.

Tuncay'ın da Mirat'ın zihnine girmesi ile birlikte romanda Mirat ile Tuncay'ın ilk karşılaşmaları, Mirat'ın her ne kadar Esra'dan bilse de bir an zihninde başkasının belirmesi onu korkutmuştur:

“Mirat gömleğinin üzerine ceketini de geçirdi, yine de üşüyordu. Buzhane gibi burası.

Ya da morg gibi! Hah ha!

Mirat bir anda buz kesti. Bu Esra'nın sesi değildi. Kafasının içinde yankılanan kendi sesine çok benzeyen ama bir başkasının, bir erkeğin sesiydi. (...)” (Gülsoy, 2016: 93-94).

JANUS şirketinin bu insanları zihinde konuşturmak için belirlediği şey ise, zihnine aldığı kişiyi düşünüp onunla ilgili bir anı hatırladığında zihindeki kişiler uyanacak ve “görünür” olacaktır. Zihne alan kişi istediği zaman JANUS'un verdiği yüzük ile onları susturabilecek ve yalnız kalabilecektir. Mirat da zihninde onları o “ân” a dâhil edebilmek için onların bulunduğu bir anı zihninde canlandırarak zihninde görünür kılar. Üçünün ilk konuşması bu an ile yaşanır. Böylelikle Türk edebiyatında üç anlatıcının ayna anda konuştuğu tipik bir örnek verilmiştir:

“Mirat tüm gücüyle o ânın içine daldı. Sümela Manastırı'na çıkan yoldalar. Serin bir hava var, her an yağmur incek gibi. Yanık odun kokusu geliyor bir yerden. Kırmızı bir taburede oturan kemeçcinin önündeki kutuya cebindeki bozuklukları bıraktı...

...bozuklukları bıraktım. Adam inanılmaz derece lisedeki tarih hocamıza benziyordu. Bir süre durup adamı inceledim. Adam kemeççe çalışını sevdiğimi sandı, daha da çoştı. Esra koluma girmişti.

Hatırlıyorum. Ayaklarım ağrıyordu. Tuncay demek Karadenizliymiş, diye düşünmüştüm. Sonra sana sorduğumda alakası yok demiştin.

Esra! Buradasın.

Evet

Ama kıpırdamıyorum!

Tuncay, JANUS'u hatırlıyor musun?

Evet. Bu bir kâbus olabilir bu. Evet... Son hatırladığım... Motorla gidiyorduk. Çok güzel bir akşamdı. Sonra...

Yaz gecesinin içinde yol alan motor canlandı. Şimdi Mirat çok tuhaf bir deneyim yaşıyordu. Hem motoru süren ellerin sahibiydi, Tuncay olarak o ânı yaşıyordu hem Esra olarak başını Tuncay'ın sırtına yaslamış hızı hissediyordu hem de onların yanı başında Mirat olarak tüm bunları bir film gibi izliyordu.” (Gülsoy, 2016: 96-97).

Yazar alıntılarda da görüleceği gibi koyu punto, normal punto ve italik yazı kullanarak anlatıcının değiştiğini metnin içerisinde de göstermektedir.

Yukarıdaki örnekte ölen birinin zihinde ilk canlanması, zihnine alan ile ilk karşılaşması ve bunun karşılığında yaşanan ilk korkulu anlar verilmiştir. Groteskin “bilinmeyen ‘şey’den korkulur ve bu da grotesktir” mantığını en iyi veren romanlardan birisidir. Sıra dışı bir olay karşısında ürken roman kahramanları bu durumla nasıl baş edeceğini bilemeyeceği için içerisinde bulunduğu ân'a ve kendisine yabancılaşır.

Yalnızlar İçin Çok Özel Bir Hizmet (2016) romanı için hem birden fazla anlatıcının yer aldığı bir çoğulcu anlatım hem de bir zihinde birden fazla ses yer aldığı için çokseslilik tekniğinin kullanıldığını söyleyebiliriz.

Yine Murat Gülsoy'dan farklı bir örnekle devam etmek gerekirse Türk edebiyatında en tipik çokseslilik örneği diyebileceğimiz *İstanbul'da Bir Merhamet Haftası* (2007) romanı gelmektedir. Haftanın yedi gününü yedi ayrı anlatıcıdan okuduğumuz bu romanda da yedi farklı ses, anlatım karşımıza çıkmaktadır. Yani aslında romanda bir anlatıcı yoktur. Tam aksine romanın yedi (7) anlatıcısı vardır. Bu yedi (7) resim sayesinde yazarın etrafındaki yedi (7) kişinin hayal dünyasını, geçmiş anılarını, birikimlerini görürüz. Ali, Yağmur, Halil, Deniz, Ayşe, Akın, Erol romanın anlatıcılarıdır. Bu yedi (7) farklı bakış açısına örnek vermek gerekirse:

Romanın başladığı gün olan Pazar günü Ali'nin mektubu:

“Benden istediğini tam olarak anlayamadım. İçinden geldiği gibi yaz, otomatik olarak, diyorsun mesajında. Öyle yapmaya çalışıyorum. Aklımdan milyon tane düşünce geçiyor. Neden böyle bir şey yaptığını anlamaya çalışıyorum. Bunu sorup duruyorum kendi kendime. Bilimsel bir araştırma için mi? Yoksa sanatsal bir etkinlik mi? Sanat... Bilim... Her ikisi için de pek olumlu şeyler düşünmüyorum galiba.” (Gülsoy, 2018: 17).

Pazar günü Erol'un mektubu:

“... Biz seninle Turgut'la Selim gibiydik; Hikmet'le Hüsamet'in Albay gibi... Hangimiz hangisiydik bunu hatırlamıyorum şimdi. Ama işte zaman geçti, hayat yaşandı ve sen yazar oldun, ben okur olarak kaldım.” (Gülsoy, 2018: 49).

Pazartesi günü Deniz'in mektubu

“Her yer rüya batırılmış su içinde nasıl bir yatış nasıl bir uyku bu böyle diye merak eder de adam bakar bakar düşünür adam düşünür kadın uyur kolları başının ardında rahat rahat gel beni sev gel beni sar diyen bir kadın şehir kadını süslü odaların tüllü yatakların dantellerin kadını oymalı işlemeli yıldızlı güzel güzel uyumalı (...)"(Gülsoy, 2018: 61).

Salı günü Halil'in mektubu:

“Meğer bu çocuk yazdıklarımı temize çekiyormuş. Tabii Halil Bey, bir kopyasını size bırakırım, dedi. Yarın getirir herhalde. Her sabah da koşuya gidiyor, geçerken resmi bırakıyor, yazıyı alıyor. Eskiden yazı-çizi işleriyle uğraşanlar pek böyle spor yapmazdı.” (Gülsoy, 2018: 110).

Çarşamba günü Ayşe'nin mektubu:

“Yoğun geçen bir günün ardından yazmaya başladı. Resme sabah bakmış ve ardından peş peşe derslere girmiş, bir toplantıya katılmış, günün normal akışını bozmadan yazacaklarını düşünmüştü. Düşündükçe, düşündükleri ve bugüne kadar yazdıkları gözüne eksik görünmeye başlamıştı. Bu eksikliğin ne olduğunu bir türlü saptayamadı. Dile gelmeyen bir yokluk.” (Gülsoy, 2018: 170).

Perşembe günü Akın'ın mektubu:

“Ve önceden buyrulduğu gibi eski defterler açıldı gecenin içinde.

Yıldızlar oradaymış, gökte değil.

Açıldı yaprak yaprak, bulut bulut, sis dağıldı.

Görünür oldu her şey.” (Gülsoy, 2018: 179).

Cuma günü Ali'nin mektubu:

“Öncelikle teşekkür ederim. Yeni resim göndermişsin. Sanırım beni ve karımı hoş gördün. Dün gece uykum kaçtı. Gerçekten sinirlerim bozulmuştu. Ama sabah kalkınca Selcan bana her şeyi itiraf etti. Sana mektup yazdığını... ve tüm içeriğini.” (Gülsoy, 2018: 234).

Cumartesi günü Yağmur’un mektubu:

“Bu son resimdi değil mi? Alışmıştım... Neyse, görüşürüz.” (Gülsoy, 2018: 285).

Yukarıda verilen örnek çoksesseliliği anlatan güzel bir örnektir. Örneklerde görüldüğü gibi her yedi karakter haftanın yedi gününde ellerine verilen resimle ilgili ya da değil, o an, resme baktıklarında akıllarından geçenleri yazarlar. Her karakterin eğitim durumu, geçmişi, hikâyesi, anlatıcı kahraman ile aralarında olan ilişki farklı olduğu için her birinin hikâyesi gibi üslubu da değişiklik göstermiştir. Bu bağlamda da her bir anlatıcıda yeni bir metin ortaya çıkmaktadır. Böylelikle romanın yedi farklı kurgusu ve bunun dışında kahramanın kurgusu ile sekizinci anlatıcı yer almaktadır. Bu bağlamda *İstanbul’da Bir Merhamet Haftası* (2007) çoksesselilik örnekleme bakımından zengin bir romandır.

Çoğul bakış açısı ile ilgili Enes Doğanalp “benlerin romanı” (Doğanalp, 2016: 51) tabirini kullanmıştır. Roman birinci tekil bakış açısı ile yazılır, fakat romanda yedi (7) tane birinci tekil vardır. Yani yedi (7) tane “ben” oluşmaktadır. Bu noktada da merkez çoğuldur.

Romanda Deniz dışında herkes birinci tekil bakış açısı ile yazarken, Deniz o anlatıcı ile yazar. Kendini metninden soyutlayarak. Aslına bakılırsa bu da yazarın, Murat Gülsoy’un okur için oynadığı bir oyundur:

“Gerçek dünyaya ait yazarın itibarî âlemdeki sesi olan, onun duygu ve düşüncelerini yansıtan Deniz, yazarın sahip olduğu bu bakış açısını kendi romanında başka bir kişi üzerinde aynen kullanır. Böylece yazar Gülsoy, kendi bakış açısını Deniz’in vasıtasıyla ortaya koyma imkânı bulur.” (Köker, 2015: 349).

Burada dikkat edilmesi gereken asıl nokta ise bu yedi (7) anlatıcıdan başka olarak bir de üst anlatıcı bulunmaktadır ki o da yazarın kendisi Murat Gülsoy’dur. En tepede,

merkezde yer alan yazarın hâkim bakış açısındaki konumunu korumaktadır. Fakat romandaki kahramanlarla olan ilişkileri, bu projenin nasıl çıktığıyla ilgili kahramanların anlattıklarıyla ara ara romanda bir gölge olarak görülmektedir. Bu noktada da sadece bu yedi günlük notları yayınlayan kişi olarak karşımıza çıkmaktadır. Sonuçta yedi bakış bir de bunları yayınlayan yazar anlatıcı da dâhil edilince sekiz bakış açılı bir roman yazan Murat Gülsoy, katmanlı bir çoğul anlatıcılı roman örneği vermiştir.

Sonuç olarak Murat Gülsoy'un *İstanbul'da Bir Merhamet Haftası* (2007) romanı hem anlatıcı bağlamından zenginleştirilmiş hem de metnin içinde mektup- e-posta, resim gibi farklı anlatı türleri kullanılarak metin zenginleştirilmiştir.

Groteskin en önemli unsurlarından birisi çoğulculuktur. Bakış açılarının, seslerin, anlatıcının birden fazla olması durumudur. *Gölgesizler* (1994) romanında da dikkat çeken bir unsur üç farklı anlatıcısının olması ve haliyle çoğul ses yapısının olmasıdır. Anlatıcı (yazar) kişi, anlatıcının hayal dünyasındaki kişi ve köyde yaşananlara bizzat şahit olan kişi olmak üzere üç farklı anlatıcıdan söz etmek mümkündür.

Hasan Ali Toptaş'ın *Kayıp Hayaller Kitabı*'nda (1996) da çoğulcu anlatım söz konusudur. Üç farklı anlatıma şahit olduğumuz romanda, her bir bölümü başkası anlatarak ilerlenilmektedir. Hasan, Hamdi'nin dedesi ve ilahi bakış açısı ile anlatan kimliği belirsiz kişi ilerleyen roman çokseslidir. Üçüncü kişinin yazar olduğunu düşünebiliriz. Çoksesli anlatım ile merkezde yer alan olayın farklı boyutları gösterilmekte ve farklı algı boyutları gösterilmektedir.

Hasan Ali Toptaş'ın örnekleri verilen iki romanı da düşünüldüğünde yazarın romanlarını birden fazla anlatıcı kullanarak, çoğulcu anlatım tekniği ile zenginleştirdiğini söyleyebiliriz. Yazarın romanlarında anlatıcıları zenginleştirerek bu teknikten faydalandığı görülmektedir.

Beyaz Kale (1985) romanında kurguda iki farklı anlatıcı dikkati çekmektedir. Romanın en başındaki isim Faruk Darvinoğlu iken ve giriş bölümünde romanı yazma öyküsünü anlatırken, İtalyan köle ise tarihsel hikâyeyi, asıl hikâyeyi anlatan diğer anlatıcıdır. Fakat Faruk Darvinoğlu romanda üst anlatıcıdır. Fillen romanda görülmez. Burada asıl

önemli olan son bölüm olan 11.bölümdeki anlatıcıdır. Faruk Darvinoğlu'nun girişte “Yorgancının Üvey Oğlu” diye bahsettiği ve 11. Bölümde “O” diye bahsedilen şüphesiz ki Hoca olmalıdır. Hoca'nın yazdığı “Yakından Tanıdığım Bir Türk” adlı bir hikâyeden bahsedilir. Yazarın postmodern romanları düz yapıdan kurtarıp katmanlı bir yapı inşa etmesinde yardım olan en önemli faktör romanın dilidir. Şüphesiz ki burada kurgulayacağı oyun ile sağlam bir yapı oluşturması oldukça muhtemeldir. Bu çoksesselik aynı zamanda okuru da daima canlı tutmaya yarar.

Faruk Darvinoğlu'nun notlarının yer aldığı bölüm, romanı kurgusal gerçeklikten uzak, belgelere dayanan reel gerçeklik bağlantısı olduğunu düşündürmektedir. Çünkü romanın başında belgelerle

İtalyan köle ise hikâyeyi birinci tekil bakış açısıyla anlatır. Tüm hikâyenin ona ait olduğunu okurken öğreniriz. Romanın sonuna doğru Hoca'nın kimliğini alması ile birlikte farklı bir kimlikle okur karşısına çıkan İtalyan kölenin o bölümlerde Hoca olarak okur karşısına çıkması da üçüncü bir bakış açısı/dil olarak karşımıza çıkmaktadır. Kısacası çoğul bir bakış açısı romana zenginlik katmaktadır. Postmodern teknikte bir oyun gibi algılanan bu çoksesselik grotesk imgelemin de aynı zamanda kullandığı bir tekniktir.

Orhan Pamuk'un *Benim Adım Kırmızı* (1998) çoksesseliliğin en güzel örneklerinden birisidir. Elli dokuz bölümün olduğu roman farklı kişilerin anlatımları ile çeşitlendirilmektedir. Roman birçok farklı canlı veya cansız karakterin gözünden anlatılarak ilerler. Parçalanma başlığında örneğini verdiğimiz bu 59 başlığa bölünen romanda köpek, kırmızı, kara, şeytan ölüm gibi birçok farklı anlatıcı bulunmaktadır. Bu da romanın grotesk ve fantastik unsurlarından birisidir. Kahramanların bölümlerinden örnekler vermek gerekirse;

Zarif Efendi “Ben Ölüyüm” bölümünde;

“Kısaca: Nakkaşlar bölüğünde ve üstatlar arasında Zarif Efendi diye bilinen ben öldüm, ama gömülmedim. Bu yüzden de, ruhum gövdemi bütünüyle terk edemedi. Cennet, Cehennem, neresiyse kaderim, ruhumun oralara yaklaşabilmesi için gövdemin pisliğinden çıkabilmesi gerekir.” (Pamuk, 2006: 11).

Şeküre Kara'ya olan aşkını anlattığı “Ben Şeküre” başlığında;

“Benden on iki yaş büyük olmasına rağmen, ben on ikisindeyken, ondan daha yetişkin olduğumu bilirdim. O zamanlar karşımda bir erkek gibi dimdik durup, şunu yapacağım, bunu yapacağım, şuradan atlayıp, buraya tırmanacağım diyeceğine, her şeyden utanmış olarak önündeki kitabın ve resmin içine gömülür, gizlenirdi.” (Pamuk, 2006: 50).

“Benim Adım Kara” başlığında Kara kendisini tanıtırken;

“İstanbul'a doğup, büyüdüğüm şehre, on iki yıl sonra bir uyurgezer gibi girdim. Ölecekler için toprak çaktı derler, beni de ölüm çekmişti. İlk başta şehre girdiğimde yalnızca ölüm var sanmıştım, sonra aşk ile karşılaştım. Ama aşk, o ara, İstanbul'a ilk girdiğimde, şehirdeki hatıralarım kadar uzak ve unutulmuş bir şeydi. On iki yıl önce İstanbul'da teyzemin çocuk yaştaki kızına âşık olmuşum.” (Pamuk, 2006: 13).

Fakat romanda insan dışındaki varlıkların konuşmaları dikkat çekmektedir. Örneğin

“Ben Köpek” başlığına bakacak olursak:

“Bir köpeğim ben ve sizler benim kadar makul yaratıklar olmadığımız için hiç köpek konuşur mu diyorsunuz. Ama öte yandan da ölümlerin konuştuğu, kahramanların bilmedikleri kelimeleri kullandığı bir hikâyeye inanır gözüktüyorsunuz. Köpekler konuşur, ama dinlemesini bilene.” (Pamuk, 2006: 18).

Sonuç olarak Orhan Pamuk her iki romanında birden fazla anlatıcı kullanmıştır. *Beyaz Kale* (1985) romanında iki farklı var iken, *Benim Adım Kırmızı* (1998) romanında birçok farklı anlatıcı yer almaktadır. Yazar romanlarını anlatıcı bağlamında zenginleştirmiştir.

Ayfer Tunç'un *Bir Deliler Evinin Yalan Yanlış Anlatılan Kısa Tarihi* (2009) romanı da bünyesinde bulundurduğu karakterler bakımından çoksesliliğin Türk edebiyatında yeri doldurulamaz örneklerinden birini temsil etmektedir. Adeta bir karnaval havası yaratan bu karakterlerin çokluğu öylesine bir hâl almıştır ki yazar arkada karakter dizini oluşturmuştur. Haliyle tek bir karakterden, merkezden yahut da anlatıcıdan söz etmek imkansızdır. Üçüncü tekil anlatıcı ile yazılan roman böylelikle adeta bir masal havasında ilerler.

248 karakterin yer aldığı romanda tek bir hikâyeye yahut da kahramandan söz etmek şüphesiz ki imkânsızdır. Fakat bu her bireyin hayatından kesitlerin anlatıldığı yerlerde o karakterler romanın o anlık başkişileri olurlar:

“Tunç bu romanda, tek bir başat kişi yaratmak yerine, roman boyunca çeşitli kişileri bir süreliğine başat kişi haline getirerek, yani onlara taç giydirip daha sonra taçlarını geri alarak, alışageldiğimiz roman düzeninin göreliliğini gösterir. Karnavallaşmış yazına özgü bu durum, geleneksel roman düzenine, bir başka deyişle resmî roman düzenine, alışkın okura oldukça tuhaf gelir.” (Eren, 2011: 212).

Birçok hikâyeye yer veren Ayfer Tunç’un *Deliler Evi*’nde haliyle akan bir zaman diliminden söz etmek imkânsızdır. Birden fazla zaman bulunan roman bu bakımdan da saat ve zaman kavramından söz etmek mümkün değildir. Metinde birden fazla anlatıcı ve zamanın yer alması da bir karmaşaya sebep olmaktadır.

Grotesk anlatımda çoksesliliğin mantığına baktığımız zaman siyahın yanında beyazın da kullanılması durumu karşımıza çıkmaktadır. Yani yazar çoksesliliğin yapısını zıtlıklardan faydalanarak da kurabilir. Mine Söğüt *Madam Arthur Bey ve Hayatındaki Her Şey* (2010) romanında da bu “her şey”i zıtlıklarla yahut da eş olarak bir arada kullanır. Bu bakımdan zıtlıkların da çok fazla görüldüğü romanda karnaval havası hâkimdir. Bu bağlamda Mine Söğüt’ün *Madam Arthur Bey ve Hayatındaki Her Şey* (2010) romanı için çokseslilik tekniğinin kullanıldığını söyleyebiliriz.

Y (2018) romanı ise çoksesliliğin farklı bir örneğini sunmaktadır. Roman “Prolog”, “Analog” ve “Epilog” olmak üzere üç bölümden oluşurken bu üç bölümün de anlatıcısı birbirinden farklıdır. Böylelikle romanın her bölümünde okur farklı bir anlatıcının sesini duymaktadır.

Prolog bölümü İliada’nın gözünden anlatılmaktadır:

“Arendi içeriden, Biri mi geldi? Diye seslendi ama konuşamadım o an; Constantine’e bakarken bütün dil yetilerimi yitirmiş gibiydim, İliada ne oldu, kimmiş? diye yeniden seslendi Arendi, o zaman akıl ettim çevreme bakınmayı. Kim bırakmıştı bebeği kapımızın önüne?” (Akaş, 2018: 11).

Analog bölümü sen anlatıcı ile anlatılır ve burada muhatap Constantine'dir:

“Okul bitince Misha’yla birlikte Tiergarten’in güneyinden batıya, Savingsplatz’a doğru yürümeye başlayacaksınız, Misha’yı evine bırakmak üzere. Yolda bir şeyler atıştıracağın, evden getirdiğin küçük termostaki beyaz şaraptan sevgiline de vereceksin, küçük yudumlar alıp gülüşeceksiniz.” (Akaş, 2018: 67).

Son bölüm olan Epilog bölümü ise röportajdan alıntıdır. Ünlü bir yazar olan Constantine ile yapılan röportaj:

“O sıralarda mı doğdu roman fikri ya da yazarlık hevesin hep var mıydı?”

Hayır, diyor Constantine, bir süre sustuktan sonra devam ediyor. O sıralar yazar olmayı hayal ettiğimi hiç hatırlamıyorum. Annem Zelda’nın kitap yazdığını biliyordum tabii, bazılarını okumuştum da, ama ona hiç özendiğimi sanmıyorum. Roman fikri de çok sonra geldi, hayatım biraz düzene girdikten sonra, geçmişime biraz daha sakin bakabilmeyi öğrendikten sonra.” (Akaş, 2018: 153).

Sonuç olarak *Y* (2018) romanında üç farklı ses ile çoğul anlatıcı dikkati çekmektedir. Buradaki anlatıcılar birinci tekil anlatıcı, sen anlatıcı ve üçüncü tekil anlatıcıdır. Ayrıca başka bir anlatı türü olan röportajdan da metnin sonunda verilerek yine metin anlatım türü bakımından zenginleştirilmiştir. Böylelikle yazar romanın kurgusunu hem zenginleştirmekte hem de parçalamaktadır.

Yıldızfer (2019) romanı çoksesliliği çok farklı ve belirgin işleyen romanlardan birisidir. Romanda iki farklı hikâye olduğu için iki farklı ses duyarız. Fakat bu aslına bakılırsa yine tek bir kişiye aittir ve okur bunun bilincindedir.

Roman T platformundaki hayat ile başlar ve kahramanın oradaki hayatını örnekler:

“@EsraSunayKansu’nun tweet’ini beğendim.

@tekerlekler

Kusura bakma, ancak mola verebildim.

(23:30)

@paraplejjkiz

Yine makarna mı yedin?

(23:40)

@tekerlekler

Şanslıyım bu öğlen. Marsilya'dan buralara göçmüş ailenin bahçesine kurdum çadırı. Ratatouille pişirmişler, midem tıkabasa doldu. Wi-Fi da var, hava limon. Şezlonglarına uzandım, iPad'i açtım. Hazır konforum yerindeyken iki gün takılırim plantasyonda. Altı çocukları var. Erken uyurlar umarım

(23:42)" (Erkmen, 2019: 13).

Profilini tanımlarken kullandığı ifadeler ise dikkat çekicidir:

"Profil resmimde Merida Ninety Six 9.9000-E marka dağ bisikleti. Günde yüz yirmi kilometre pedal çevirecek denli güçlü bacak kasları imajı. On dokuz ayda, sekiz bin beş yüz elli yedi tweet. Şark insanına yakışmayacak kadar maceracı, dirençli ve nihilist göstergeler." (Erkmen, 2019: 23).

Bu bölüden sonra roman kahramanının gerçek hayattaki kimliğini öğreniriz:

"Sırtım tutulmuş, dikleştim, gerindim. Pencereye yakınlaştım, bizim apartmanın hizasına kadar trafik sıkışmış. Tekerlekli sandalyemi, alnımın sol tarafını cama yaslayacak şekilde yanaştırıp dikkatle bakınca, kaldırıma çıkararak park etmiş kamyonu ve onun kızıl kıvrıcık saçlarını gördüm." (Erkmen, 2019: 24).

Örneklerden de görüldüğü gibi iki farklı hayat ve iki farklı ses karşımıza çıkmaktadır. Ayrıca T platformunda kullandığı "@" işareti de bu platforma ait olan bir dil olduğu için kullanılan dilde de farklılıkların olduğunu söyleyebiliriz. Türkçenin gramer yapısının bozularak yeni bir dil inşa edilmiştir. Böylelikle romanın dili de zenginleştirilmiştir. Burada *Yıldızfer* (2019) romanında dil ile oynanmış ve sanal dünyaya ait olan dil yapısı metnin içinde kullanılmıştır. Bu bağlamda *Yıldızfer* (2019) romanının çokseslilik tekniği ile yazıldığını söylemek yerinde bir tespit olacaktır.

Sonuç olarak grotesk unsurlar bakımından değerlendirildiğinde çoğulcu anlatım ve çokseslilik teknikleri metni hem parçalayan hem de kurguyu ve metnin anlamını zenginleştiren bir unsurdur. Tamamen grotesk bir teknik olan bu unsurlar metinde anlatıcının değişmesi, başka bir anlatı metni kullanma, dil ile oynama, zihin içinde konuşma gibi yardımcı unsurlar vasıtasıyla sağlanmıştır.

Türk edebiyatında da değerlendirildiği zaman oldukça zengin bir tablonun karşımıza çıktığını görmekteyiz. İncelenmeye alınan romanların hemen hepsinde çokseslilik yahut çoğulcu anlatım örneklerine rastlanılmıştır. Bu doğrultuda Türk edebiyatındaki yazarların grotesk algıda çokseslilik yahut da çoğulcu anlatımı başarılı bir şekilde kullandıklarını söyleyebiliriz.

SONUÇ

Postmodern Türk Romanında Grotesk başlıklı bu çalışmada postmodern edebiyat grotesk kavramı odağında incelenmiş olup Türk yazarların romanlarında groteski algılayış biçimleri üzerinde durulmuştur. Buradan hareketle bu çalışmada Vüs'at O. Bener (1922-2005), Erhan Bener (1929-2007), Adalet Ağaoğlu (1929), Bilge Karasu (1930-1995), Tahsin Yücel (1933-2016), Alev Alatlı (1944), Orhan Pamuk (1952), Hasan Ali Toptaş (1958), Ali Teoman (1962-2011), Çağnam Erkmen (1963), Ayfer Tunç (1964), Murat Gülsoy (1967), Mine Söğüt (1968), Cem Akış (1968) romanları incelenmiştir. Toplamda yirmi beş (25) roman incelenmiştir. Romanların hepsinin ortak özelliği postmodern Türk edebiyatı ürünleri olmakla birlikte ayrıca romanların hepsinde grotesk unsurların bulunmasıdır.

Çalışmada incelenen *Böcek* (1982), *Üç Beş Kişi* (1984), *Gece* (1985), *Beyaz Kale* (1985), *Hayır...* (1987), *Bay Muannit Sahtegi'nin Notları* (1991), *Peygamberin Son Beş Günü* (1992), *Yeni Hayat* (1994), *Gölgesizler* (1994), *Kayıp Hayaller Kitabı* (1996), *Benim Adım Kırmızı* (1998), *Schrödinger'in Kedisi- Kâbus* (1999), *Bin Hüzünlü Haz* (1999), *Schrödinger'in Kedisi-Rüya* (2001), *Uykuda Çocuk Ölümleri* (2002), *Karadelik Güncesi* (2007), *İstanbul'da Bir Merhamet Haftası* (2007), *Bir Deliler Evinin Yalan Yanlış Anlatılan Kısa Tarihi* (2009), *Madam Arthur Bey ve Hayatındaki Her Şey* (2010), *Karanlığın Aynasında* (2010), *Gecenin Atları* (2011), *Yalnızlar İçin Çok Özel Bir Hizmet* (2016), *Y* (2018) *Ve Ateş Bizi Tüketiyor* (2019), ve *Yıldızfer* (2019) romanları düşünüldüğünde hepsinin ortak özelliği postmodernist (yahut sezgisel olarak postmodern, örn. *Böcek* romanı) bir algı ile yazılmış olmaları ve en önemlisi grotesk algıyı oldukça başarılı bir şekilde işlenmesidir. Hepsi 20. yüzyılda Türk edebiyatında 1980 sonrası dönemde yazılmış olan bu romanlarda baskın bir grotesk durum karşımıza çıkmaktadır.

İncelenen romanların tamamı düşünüldüğünde aslında hepsinde grotesk unsurların birçoğunu görmek mümkündür. Fakat hangi romanda groteskin hangi görüntüsü daha ağır basıyor ise o başlık altında değerlendirmeyi uygun bulduk. Zira her romanda baskın

bir yabancılaşma; grotesk beden; yıkım, parçalanma; karşıtlık ve çokseslilik yahut çoğul anlatım gibi unsurların tamamının yer alması mümkün değildir.

Grotesk kavramına 20. yüzyıla gelene kadar birçok farklı düşünür birçok farklı yorum getirmiştir. Fakat 20. yüzyıl ile birlikte grotesk algı denildiği zaman karşımıza iki isim çıkmaktadır. Bu isimler Mihail Bakhtin (1895-1975) ve Wolfgang Kayser'dir (1906-1960). Her iki düşünür de grotesk üzerine bir yorum getirmişlerdir. Fakat bu düşünürlerin getirdiği yorum birbirlerine taban tabana zıttır. M. Bakhtin grotesk kavramının kaynağını hayattan aldığını ve komik merkezli olduğunu savunurken, W. Kayser grotesk kavramının tekinsiz olandan meydana geldiğini ve bunun sonucunda da bireyi yabancılaştırdığını savunur. Bu doğrultuda W. Kayser'in grotesk tanımlaması korkutucu, ürkütücü temellidir. Her iki tanım doğrultusunda anlam alanı genişlediğini söyleyebiliriz. Böylelikle de grotesk kavramının çok katmanlı yapısı karşımıza çıkmaktadır.

Burada grotesk algıda dikkatle üzerinde durulması gereken konu Wolfgang Kayser'in yorumladığı grotesk tanımlamasında yatmaktadır. Türk edebiyatında da Mihail Bakhtin'in grotesk yorumu şimdiye kadar mizah kara mizah, güldürü gibi bağlamlarda sıklıkla incelenmiştir. Fakat Kayserci yaklaşımdaki özellikle groteskin yabancılaştıran unsuru üzerinde daha önce hiç durulmamıştır.

Groteskin Türk edebiyatındaki yansımaları da dünya edebiyatlarındakine benzer bir seyir izlemiştir. Bireyin korku temelli kaçışını merkeze aldığını gördüğümüz romanların temelinde ise bireyi yabancılaştırması yatmaktadır. Bu noktada Türk edebiyatı yazarlarının verdiği eserlerin değeri de yadsınamayacak kadar önemlidir. Türk edebiyatına oldukça önemli eserler kazandıran bu yazarların grotesk algıyı da başarılı bir şekilde kurguladıkları görülmektedir. İncelenen yirmi beş (25) eserin hemen hemen tamamında grotesk algının bütün yansımaları görülmektedir. Bu noktada denilebilir ki groteskin en tipik örneklerine yer vermeye çalışılmıştır.

Burada dikkatle üzerinde durulması gereken konu, 1980'den sonra yazılan bu romanların kendi içinde de gruplandırılmış olmasıdır. Yani 1980 sonrasındaki grotesk kavramının zaman içerisinde tanımlamasında ne gibi bir değişiklik olmuş sorusunun

cevabı için romanları da dört döneme ayırdık. İncelemedeki romanları da bu doğrultuda değerlendirecek olursak 1980-1990 arası dönemde *Böcek* (1982), *Üç Beş Kişi* (1984), *Gece* (1985), *Beyaz Kale* (1985), *Hayır....* (1987), olmak üzere beş roman; 1990-2000 arası *Bay Muannit Sahtegi'nin Notları* (1991), *Peygamberin Son Beş Günü* (1992), *Gölgesizler* (1994), *Yeni Hayat* (1994), *Kayıp Hayaller Kitabı* (1996), *Benim Adım Kırmızı* (1998), *Schrödinger'in Kedisi- Kâbus* (1999), *Bin Hüzünlü Haz* (1999), olmak üzere sekiz roman; 2000-2010 arası *Schrödinger'in Kedisi-Rüya* (2001), *Uykuda Çocuk Ölümleri* (2002), *İstanbul'da Bir Merhamet Haftası* (2007), *Karadelik Güncesi* (2007), *Bir Deliler Evinin Yalan Yanlış Anlatılan Kısa Tarihi* (2009), olmak üzere beş roman ve son olarak 2010-2020 arası *Madam Arthur Bey ve Hayatındaki Her Şey* (2010), *Karanlığın Aynasında* (2010), *Gecenin Atları* (2011), *Yalnızlar İçin Çok Özel Bir Hizmet* (2016), *Y* (2018), *Yıldızfer* (2019), *Ve Ateş Bizi Tüketiyor* (2019), olmak üzere yedi roman bulunmaktadır.

Dört farklı zaman dilimi aslına bakılırsa dört farklı grotesk görüşünü/tanımlamasını karşımıza getirmiştir diyebiliriz. Kavramları da zamanla doğru orantılı incelediğimiz zaman 1980'lerdeki grotesk ile 2000 sonrası grotesk algısının epeyce farklı olduğu dikkat çekmektedir. Bu farklılıkları biraz daha açmak gerekirse;

1980 ile 1990 arası dönemde algılanan grotesk kavramının sonraki dönemlere göre toplumdan uzaklaşmak için bir araç olarak kullanıldığı görülmüştür. Ki bu araç, bireyin toplum içerisindeki bireylerle etkileşim kurabilme olanağını yitirmesi, başkalarıyla anlamlı ilişki kuramaması ya da bu ilişkiyi kurmaktan çekinmesi yani toplumla arasında toplumun verdiği değerden az değer vererek oluşturduğu “yalıtımlı yalnızlık” olarak hayat bularak on yıllık süreçte etkisini sürdürmüştür. 1980'lerde yaşanan aydın bunalımının, toplumsal ve siyasal koşulların, edebî eserleri etkilediği yönündeki iddiasını örneklediğini ve doğruladığının da bu noktada altını çizmek gerekir. Bu bağlamda değerlendirildiği zaman groteskin yabancılaştırıcı kavramının bu dönem romanlarında en baskın görünümü olduğunu söyleyebiliriz. Elbette ki burada tarihin de çok önemli bir rolü vardır. Siyasi ve toplumsal olarak büyük değişimlerin yaşandığı bu tarihte birey kaotizmden kaçarak, kendi dünyasına sığınmıştır. Dış dünyaya kendini kapatmış ve yabancılaşmıştır.

1990'lar ve 2000 sonrasında edebi pratiğin yine 1990'lar Türkiye'si ile paralel olarak okunması gerekmektedir. 1980'li yıllarda yaşanan depolitizasyon süreci ve bu süreçten miras kalan bireyci düşünme biçimi, 1990'larda yazılan metinlere sirayet etmiş olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. 1990'lı yılların başında ülkenin gündemine giren postmodernizm, incelenmeye alınan romanların hemen hepsinde görülmektedir. metinlerin okura daha "bilindik" veya "tanıdık" olarak benimsetebilmek adına epigraf ve alıntı kullanılmış olması, ithaflara sık sık yer verilmesi ve metinlerde yaygın olarak ben anlatıcı kullanımının benimsenmesinden de söz etmek yanlış olmayacaktır.

1990 ve 2000 arası dönem ise ülkenin de içerisinde bulunduğu siyasi durumdan etkilenen aydın kesiminin karşımıza çıktığını görmekteyiz. Biraz daha açmak gerekirse grotesk kavramını yazarların tamamen kaotik bir düzen ve bundan kaçmak için bir araç olarak kullandıkları dikkat çekmektedir. Yine burada da bir önceki dönemde olduğu gibi yabancılaştıran tarafı baskındır.

Özellikle 2000 yılı sonrası incelenen metinlerin grotesk algısının oldukça birey merkezli ve her şeyi yok sayma odaklı olduğunu söyleyebiliriz. 1980 romanlarında toplumsal sıkıntıları nispeten de olsa romanlarda hissederken 2000'lere geldiği zaman toplumdaki tamamen sıyrılmış bir algı ile karşılaşmaktayız. Tamamen distopik veya gerçek dışı yaratılmış bir dünya algısını veren 2000 sonrası romanlarında grotesk kavramı bu sebeple daha yıkıcıdır. Bu bağlamda değerlendirildiğinde 2000 sonrasında kavramın tüm yansımalarını baskın bir şekilde görülmektedir. Bunun sonucunda da bireyin çaresizliği ile karşılaşmaktayız. 80'lerde yazarları groteske yönlendiren şey toplumsal sıkıntıların yansıması, siyasi ortamdaki sakinlik iken, 90'larda kaotizmin tüm dünyaya hakim olması ve son olarak 2000 sonrasında ise 90'lardaki kaotizmin de etkisiyle tüm dünyanın değerlerinin yıkılıp alaşağı edilmesi, tüm dünyaya karşı durulduğu görülmektedir. 1990 ve sonrasındaki dönemde bu kadar kaotizm odaklı olmasının sebebi de elbette ki gelişen ve kapital dünyadır. Yani her dönemdeki groteski kendi tarihsel bağlamı içerisinde değerlendirmek gerekmektedir.

Seçilen romanlar ile groteskin 1980'den günümüze nasıl taşındığı tartışılmış olup kavramın giderek yok ediciliğinin vurgusunun yapıldığı tespit edilmiştir. 1980 ve 1990'larda grotesk kavramı korkutucu bir dünyayı anlatırken, 2000 sonrasında korkuda

bir kırılma yaşanmış ve bu korkutucu dünyayı yıkmayı hedefleyen distopik romanlar yazılmıştır. Elbette ki bu bağlamda her distopik romanı grotesk roman olarak değerlendirmek yanlış olur. Fakat özellikle yıkılan ve grotesk gerçekliği yansıtan romanlar bu bağlamda değerlendirilmelidir. Bu çalışmada da hem distopik bir düzlemde grotesk algıyı yaratan romanlar yine 2000 sonrası döneme rastlamaktadır. Örneğin *Y* (2018) romanı bu bağlamda değerlendirilmelidir.

Dönemlere ayırmadan genel bir grotesk yargısına da varmak gerekirse, 1980 sonrasındaki grotesk tanımlamasında groteskin insan çaresizliğini vurguladığını da söyleyebiliriz. Bu çaresizlik hali tüm dönemler için ortak bir durumdur. Elbette ki postmodernizmin de bir getirisi olan birey içerisinde bulunduğu dünya karşısında çaresizlik içerisinde. Grotesk kavramında da bu çaresizlik vurgulanmıştır.

Aslına bakılırsa bu durum groteskin birçok tanımının olmasından kaynaklanmaktadır. Tanımın çokluğu kavramın içini boşaltmakta bu durum da bireyi çaresizliğe sürüklemektedir. Çünkü artık Slovaj Zizek'in de *Ahir Zamanlarda Yaşarken*'de (2010) üstünde ısrarla durduğu gibi yaşanan bu hayat tükenmiştir. Birey içerisinde bulunduğu durumu, dünyayı tanımlayamaz hale gelmiştir.

KAYNAKÇA

- Açık, T. (2012). A'dan C'ye Bilge Karasu. *Kitaplık*, 156, 5-10.
- Ağaoğlu, A. (1984). *Üç Beş Kişi*. İstanbul: Remzi Yayınları.
- Ağaoğlu, A. (2014). *Hayır....* İstanbul: Everest Yayınları.
- Ahmadov, R. (2018). *Orhan Pamuk'un Romanlarında Üçgen Arzu*. Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi.
- Akaş, C. (2018). *Y*. İstanbul: Can Yayınları.
- Akatlı, F. -Gürsoy Sökmen M. (1997). (haz.). *Bilge Karasu Aramızda*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Akçam, A. (2018). *Türk Romanında Karnaval*. Ankara: Abis Yayınları.
- Akkıyal, B. (2005). *Adalet Ağaoğlu'nun Dar Zamanlar Üçlemesinde "Kimlik" Sorunsalı*. Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi. Ankara: Bilkent Üniversitesi.
- Akman, İ. (2017). Bilge Karasu'nun Eserlerinin Postmodern Yazar ve Anlatıcı Bağlamında Analizi. *Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim (TEKE) Dergisi*. C.6. S.3. s.1590-1606.
- Aktari, S. (2011). Karnaval, Grotesk Gerçeklik ve Gülmenin Devasa Gücü. *Hece Dergisi*, S.171, s.66-74.
- Aktulum, K. (1999). *Metinlerarası İlişkiler*. Ankara: Öteki Yayınları.
- Aktulum, K. (2004). *Parçalılık Metinlerarasılık*. Ankara: Öteki Yayınları.
- Akyıldız, Ş. (2015). *Murat Gülsoy'un Eserlerinde Postmodernist Ögeler*. Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi. Bursa: Uludağ Üniversitesi.
- Al, H. İ. (2010). *Alev Alatlı'nın Eserlerinde Siyasal, Kültürel, Edebî Eleştiri ve Tespitler*. Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi. Tokat: Gaziosmanpaşa Üniversitesi.
- Alatlı, A. (2001). *Schrödinger'in Kedisi-Rüya*. İstanbul: Alfa Yayınları.
- Alatlı, A. (2005). *Schrödinger'in Kedisi- Kâbus*. İstanbul: Everest Yayınları.
- Apaydın, M. (2006). Adalet Ağaoğlu'nun Dar Zamanlar Üçlemesinde Zaman Kurgusu Üzerinde Bazı Değerlendirmeler. *Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*. C.15. S.2. s.17-38.
- Arabacı, H. (2013). *Ercüment Ekrem Talu'nun Romanlarında Mizah*. Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi. Eskişehir: Eskişehir Osmangazi Üniversitesi.

- Atay, H. (2015). Bener ile Sahtegi, Lağım ile Buzdolabı İroni ile Alegori. *Monograf*, 3, 526-557.
- Atlı, F. (2011). *Siyasal Düşünceler Bakımından Adalet Ağaoğlu Romanları*. Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi. Malatya: İnönü Üniversitesi.
- Ayık, A. (2010). Hasan Ali Toptaş'ın Gölgesizler Romanında Postmodern Kurgu. *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*. S.4. s. 67-78.
- Aytaç, G. (2012). *Çağdaş Türk Romanı Üzerine İncelemeler*. Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Aytaç, G. "Üç Beş Kişi"nin Aydınları. *Çağdaş Eleştiri*, Y. 3, s.4-18.
- Aytaç, G. (2016). *Genel Edebiyat Bilimi*. Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Aytaç, G. (2017). *Edebiyat Eleştirisine Eleştirel Bir Bakış*. Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Bahtin, M. M. (2001). *Karnaval'dan Romana edebiyat Teorisinden Dil Felsefesine Seçme Yazılar*. çev. Sibel Irzık- Cem Soydemir. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Bahtin, M. M. (2004). *Dostoyevski Poetikasının Sorunlar*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Bahtin, M. M. (2005). *Rabelais ve Dünyası*. çev. Çiçek Öztekin. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Bahtin, M. M. (2005). *Sanat ve Sorumluluk: İlk Felsefi Denemeler*. çev. Cem Soydemir. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Bahtin, M. M. (2011), Roman Söyleminin Tarih Öncesinden. Türkçesi: Mustafa Kırca, Rabia Nesrin ER. *Hece Dergisi*, S.171, s.86-96.
- Bahtin, M. M. (2017). *Karnaval'dan Romana*. çev. Cem Soydemir. der: Sibel Irzık. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Bakkaloğlu, Ş. (2018). *Ayfer Tunç'un Roman ve Hikâyelerinde Sosyal Eleştiri*. Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: İstanbul Üniversitesi.
- Ballı, Ö. (2016). *Dijital Teknoloji Olanaklarıyla Sanatta Grotesk Bedenler ve Tuhaflıklar*. Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi. Ankara: Hacettepe Üniversitesi.
- Baş, S. (2003). *Türk Hikayeciliğinde Yabancılaşma (1950-1980)*. Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi. Van: Yüzüncü Yıl Üniversitesi.
- Başokur, E. (2008). *Dürrenmatt'ın Tiyatro Oyunlarında Grotesk Özellikler*. Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: İstanbul Üniversitesi.
- Bayraktar, B. (2017). Mekânın İronisi: Bir Deliler Evinin Yalan Yanlış Anlatılan Kısa Tarihi. *Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim Dergisi*, S. 6/2, s. 925-935.

- Bener, E. (1995). *Böcek*. Ankara: Ümit Yayıncılık.
- Bener, V. O. (2018). *Bay Muannit Sahtegi'nin Notları*. İstanbul: YKY.
- Birkök, C. (1998). "Modernizmden Postmodernizme Yeni Problemler". İstanbul, (file:///C:/Users/asus/Downloads/75-245-1-PB.pdf.)
- Bozköylü, E. (2015). Ali Teoman: "Müziği çok ciddi olarak yaptığım zamanlar oldu ama yazı silindir gibi ezdi geçti". *Oggito*. 18 Kasım 2015 (<https://oggito.com/icerikler/ali-teoman-muzigi-cok-ciddi-olarak-yaptigim-zamanlar-oldu-ama-yazi-silindir-gibi-ezdi-gecti-/9077>).
- Brandist, C. (2011). *Bahtin ve Çevresi*. çev. Cem Soydemir. Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Butler, C. (2013). *Modernizm*. çev. Nursu Öрге. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Büyükçizmeçi, Ş. (1984). Üç ölü, beş yaralı. *Nokta*, 9-15 Nisan, s. 56-57.
- Büyüktuncay, M. (2011). Sistem Parodileri ve Dizgeselliğin Çözülüşü: Mikhail Bakhtin'in François Rabelais Okuması Çerçevesinde İhsan Oktay Anar'ın Muammalı Folklorik Yergisine Eleştirel Bir Yaklaşım. *Celal Bayar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*. C. 9. S.2. s.431-447.
- Cengiz, S. (2009). *Almanya'daki Türk Yazarların Romanlarında Kimlik ve Yabancılaşma. Yayınlanmış Doktora Tezi*. Ankara: Hacettepe Üniversitesi.
- Cevizci, A. (2005). *Felsefe Sözlüğü*. İstanbul: Paradigma Yayınları.
- Çelik, T. (2002). *Alev Alatlını Romanlarında Modernizm ve Postmodernizmin Yansıması*. Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi. Ankara: Hacettepe Üniversitesi.
- Çeliker, M. (2015). *Mikhail Bakhtin's Concept of Polyphony and the Novel As Reflected in J. M. Coetzee's Summertime Diary of a Bad Year*. Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi. Manisa: Celal Bayar Üniversitesi.
- Çıraklı, M. Z. (2011). Çoksesli Anlatı ve Dostoyevsky. *Hece Dergisi*, S.171, s.97-102.
- Dağıstan Çetindaş, T. (2018). *Bilge Karasu Hayatı ve Eserleri*. Yayınlanmış Doktora Tezi. Manisa: Celal Bayar Üniversitesi.
- Damak, F. (2019). *Yalnızlar İçin Çok Özel Bir Hizmet: Yası Yazıya Tutturmak. Monograf*, 2019/11, s. 99-130.
- Demir, F. (1985). Üç Beş Kişi. *Varlık*, S. 932, s.27.
- Demir, F. (2011). *Orhan Pamuk'un Romanları Üzerine Bir Araştırma*. Yayınlanmış Doktora Tezi. Van: Yüzüncü Yıl Üniversitesi.

- Demirli, H. (2017). Edebiyat İnsan Olma Belirtisi Sadece. *Monograf*, 2017/7, s. 194-210.
- Demirli, H. (2018). *Ayfer Tunç'un Romanlarında Yabancılaşma*. Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: Yıldız Teknik Üniversitesi.
- Dilber, K. C. (2008). Postmodernizm ve Yeni Adlandırmalar. *Hece Dergisi: Düşüncede, Edebiyatta, Sanatta Modernizmden Postmodernizme Özel Sayısı*, S. 138/139/140.
- Dikmen, Ö. (2008). *Adalet Ağaoğlu'nun Romanlarında Sosyal Yapı*. Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi. Sivas: Cumhuriyet Üniversitesi.
- Dirican, S. (2011). *Hikmet Erhan Bener'in Hayatı ve Romanları*. Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi. Ankara: Gazi Üniversitesi.
- Doğan, Z. (2008). *Demirciler Çarşısı Cinayeti ve Leopar Adlı Romanların Karnaval Yöntemiyle Karşılaştırılmalı Olarak İncelenmesi*. Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: Yeditepe Üniversitesi.
- Doğan, H. (2018). *Sosyolojik ve Psikolojik Olguların Etkisinde Sanatta Grotesk Beden İmgesi*. Yayımlanmış sanatta Yeterlilik Tezi. Erzurum: Atatürk Üniversitesi.
- Doğan, M.M. (2019). *Çağdaş Türk Şiirinde Yabancılaşma (1950'den Günümüze)*. Yayımlanmış Doktora Tezi. Erzurum: Atatürk Üniversitesi.
- Doğan, M.M. (2019). *Çağdaş Türk Şiirinde Yabancılaşma (1950'den Günümüze)*. Yayımlanmış Doktora Tezi. Erzurum: Atatürk Üniversitesi.
- Doğanalp, E. (2016). *Murat Gülsoy'un Hayatı, Sanatı ve Eserleri*. Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi. Denizli: Pamukkale Üniversitesi.
- Doltaş D. (2003). *Postmodernizm ve Eleştirisi: Tartışmalar / Uygulamalar*. İstanbul: İnkılâp Kitabevi.
- Duğancı, N. (2006). *Adalet Ağaoğlu'nun Romanları ve Romancılığı*. Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi. Çanakkale: Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi.
- Dunne, R. (2005). *A New Book of the Grotesques*. The Kent State University Press.
- Duran, T. (2011). *Orhan Pamuk, Hasan Ali Toptaş ve İhsan Oktay Anar'ın Romanlarında Zaman*. Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi. Çanakkale: Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi.
- Eagleton, T. (2011). *Edebiyat Kuramı*. (çev. Tuncay Birkan). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Eagleton, T. (2012). *Eleştiri ve İdeoloji*. (çev. Savaş Kılıç). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Ecevit, Y. (1996). *Orhan Pamuk'u Okumak*. İstanbul: Gerçek Yayınevi.

- Ecevit Y. (2004). *Orhan Pamuk'u Okumak: Kafası Karışmış Okur ve Modern Roman*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Ecevit, Y. (2013). *Seksen Sonrasından Günümüze Edebiyat. Kurmaca Bir Dünyadan*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Ecevit, Y. (2016). *Türk Romanında Postmodern Açılımlar*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Edwards J.- Grauland R. (2013). *The Grotesque*, New York: Routledge.
- Eke, N. U. (2013). Murat Gülsoy Hikâye ve Romanlarına Sembol Dilinin Görüntüsü "Rüya"nın Penceresinden Bakmak. 6. *Dünya Dili Türkçe Sempozyumu Kitabı*. Bursa: Uludağ Üniversitesi.
- Emre, İ. (2006). *Postmodernizm ve Edebiyat*. Ankara: Anı Yayıncılık.
- Er, S. E. - Varolun, O. (2018). Derrida ve Tekillik Edebiyatı. *Beytulhikme Philosophy Circle*. 8 (2). 491-504.
- Erbay, E. (2010) *Tahsin Yücel'in Romanlarında Yabancılaşma ve İroni*. Yayımlanmış Doktora Tezi. Erzurum: Erzurum Üniversitesi.
- Ercilasun, B. (2005). Schrödinger'in Kedisi Hakkında. *Şinasi Tekin Anısına Uygurlardan Osmanlıya*. İstanbul: Simurg Yayınları, s.350-362.
- Eren, Z. (2011). Karnavalesk Roman Örneği Olarak Ayfer Tunç'un *Bir Deliler Evinin Yalan Yanlış Anlatılan Kısa Tarihi*. *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi Dergisi*, 51,2, 207-229.
- Erkmen, Ç. (2019). *Yıldızfer*. İstanbul: Doğan Kitap.
- Erol, S. (2014). *Orhan Pamuk'un Romanlarının Tema Bakımından İncelenmesi*. Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi. Adıyaman: Adıyaman Üniversitesi.
- Eronat, K. (2004). *Adalet Ağaoğlu İnsan ve Eser*. Yayımlanmış Doktora Tezi. Diyarbakır: Dicle Üniversitesi.
- Esen N. (2006). *Modern Türk Edebiyatı Üzerine Okumalar*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Ertem, B. (2018). *Hasan Ali Toptaş'ın Romanlarında Gerçeklik Algısı*. Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: İstanbul Üniversitesi.
- Etem, B. (2008). *Hikmet Erhan Bener'in Romanlarında Toplumsal Konular*. Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi. Sivas: Cumhuriyet Üniversitesi.
- Fırdolaş, D. (2010). *Murat Gülsoy Romanlarında "Zaman" Kavramının Psikolojik Verilerle Açıklanması*. Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi. Elazığ: Fırat Üniversitesi.

- Ghoofoorian, A. B. (2017). *Ali Teoman'ın Hayatı ve Eserleri*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Denizli: Pamukkale Üniversitesi.
- Gören, D. (2008). *Adalet Ağaoğlu'nun Roman ve Tiyatrolarında Kadın ve Kadın Eğitimi*. Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi. İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi.
- Gözübüyük, A. (2013). *Toplumsal Dönüşümden Grotesk İmgeler*. Yayımlanmış Sanatta Yeterlilik Sanat Çalışması Raporu. Ankara: Hacettepe Üniversitesi.
- Guthke, K. G. (1966). *Modern Tragicomedy: An Investigation into the Nature of the Genre*, New York: Random House.
- Gülgün, S. (2008). Sıkı Bir Bilge Karasu Okuması. *Milliyet Sanat*. 85-1. 100-102.
- Gülsoy, M. (2014). *Karanlığın Aynasında*. İstanbul: Can Yayınları.
- Gülsoy, M. (2016). *Yalnızlar İçin Çok Özel Bir Hizmet*. İstanbul: Can Yayınları.
- Gülsoy, M. (2018). *İstanbul'da Bir Merhamet Haftası*. İstanbul: Can Yayınları.
- Gülsoy, M. (2019). *Ve Ateş Bizi Tüketiyor*. İstanbul: Can Yayınları.
- Gülüm, E. (2016). Karnavalesk Bir imgelemin Taşıyıcısı Olarak Bektaşî Mizahı. *Milli Folklor*, S.112, s.130-141.
- Gültekin, A. (2004). (yay. Haz.). *Vüs'at O. Bener: "Bir Tuhaf Yalvaç"*, İstanbul: Norgunç Yayıncılık.
- Gümüş, S. (2000). *Adalet Ağaoğlu'nun Romancılığı*. İstanbul: Adam Yayınları.
- Gümüş, S. (2000). *Vüs'at O. Bener: Kara Anlatı Yazarı*. İstanbul: Adam Yayınları.
- Gümüş, S. (2006). Postmodernizm Kavşağında Orhan Pamuk Romanı. *Milliyet*, s.83.
- Gümüş, S. (2015). *Modernizm ve Postmodernizm*. İstanbul: Can Yayınları.
- Gürbilek, N. (2004). Anlatabilmeliydim. *Vüs'at O. Bener: "Bir Tuhaf Yalvaç"*, İstanbul: Norgunç Yayıncılık, 31-47.
- Güzel, E. (2009). *1980-2000 Yılları Arasında Türk Romanında Postmodern Yansımalar*. Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi. Malatya: İnönü Üniversitesi.
- Işık Bilen, S. (2019). Alev Alatl'ya Göre Doğu ve Batı Toplumlarında İnsanın Konumlandırılışı. *Uluslararası Beşeri ve Sosyal Bilimler İnceleme Dergisi*. C.3. S.1. s.17-25.
- İleri, S. (1984). Selim İleri Sordu Adalet Ağaoğlu Yanıtladı. *Hürriyet Gösteri*, S. 41, s. 12. (Röportaj).
- İleri, S. (2015). *Edebiyatımızda Sevdiğim Romanlar Kılavuzu*. İstanbul: Everest Yayınları.

- İnci, H. (2014). *Ayfer Tunç'la Karanlıkta Kelimeler*. İstanbul: Can Yayınları.
- İslamoğlu, F. (2014). *Umberto Eco ve Orhan Pamuk'un Romanları Arasında Metinlerarasılık*. Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi. Diyarbakır: Dicle Üniversitesi.
- Jameson, F. (2016). *Modernizm İdeolojisi*. çev. Kemal Atalay-Tuncay Birkan. İstanbul: Metis Yayınları.
- Kabacalı, A. (1994). (haz.). *"An"ların Uzun Soluklu Yazarı: Adalet Ağaoğlu*. İstanbul: TÜYAP.
- Kalem, G. N. (2018). *Yalnızlar İçin Çok Özel Bir Hizmet Romanında Metinlerarası Unsurlar*. *Söylem Dergisi*, 3 (1), s.50-65.
- Kantarcıoğlu, S. (2004). *Türk ve Dünya Romanlarında Modernizm*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Kantarcıoğlu, S. (2009). *Edebiyat Akımları Platon'dan Derrida'ya*. İstanbul: Paradigma Yayıncılık.
- Karadeniz, H. (2014). *Orhan Pamuk'un Romanlarında Üstkurmaca*. Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi. Kırşehir: Ahi Evran Üniversitesi.
- Karadeniz, M. (2016). Orhan Pamuk'un Beyaz Kale Romanında Anlatım Teknikleri. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, C. 9, S. 46, s. 118-122.
- Karasu, B. (2017). *Gece*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Karlıdağ, E. (2017). *Türk Romanında Gülmece: 1950'den Günümüze*. Yayımlanmamış Doktora Tezi. Ankara: Hacettepe Üniversitesi.
- Karatekin, T. (2013). *Orhan Pamuk Eserlerinde Aşk*. Yüksek Lisans Tezi. Şanlıurfa: Harran Üniversitesi.
- Kas, B. (2018). *Mine Söğüt'ün Romanlarında Postmodern Unsurlar*. Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi. Kırşehir: Ahi Evran Üniversitesi.
- Kayser, W. (1960). *Das Grotteske. Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung*. Rowohlt Verlag.
- Kayser, W. (1963). *The Grottesque in Art and Literature*. trans. Ulrich Weisstein. Bloomington: University of Indiana Press.
- Kılıç, Ö. (2018). *Ferit Edgü'nün Romanlarında Yabancılaşma*. Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi. Edirne: Trakya Üniversitesi.
- Kızılgök, M. (2015). *Mine Söğüt'ün Romanlarında Halk Kültürü Unsurları*. Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi. Muğla: Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi.

- Koca, C. (2012). Yıldızın Söndüğü Anlar. *Dil ve Edebiyat Dergisi*, 9:2, 33-43.
- Koç, Y. (2017). Edebiyat Teorisi: Rabelais ve Dünyası. *Söylem Filoloji Dergisi*, C.2, S.1, s.132-148.
- Koçak, O. (1999). Vüs'at O. Bener'de Kurmaca ve Otobiyografi: Yazı Kurtarır Mı?. *Virgöl*, 6, 6-11.
- Koçyiğit, M. (2017). *İhsan Oktay Anar'ın Romanlarında "Karnaval"ın İzleri*. Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi. Ankara: İhsan Doğramacı Bilkent Üniversitesi.
- Kolcu, A. İ. (2013). *Türk Romanı El Kitabı*. Erzurum: Salkımsöğüt Yayınları.
- Korkmaz, R. (2009). Metaforik Dönüştürme Biçimleri ve Efendi-Köle Diyalektiği Bakımından Beyaz Kale. *Bilig*, S. 50, s. 119-130.
- Köker, S. (2015). *Deneyisel Edebiyat Bağlamında Murat Gülsoy'un İstanbul'da Bir Merhamet Haftası Adlı Romanının İncelenmesi*. Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi. Kırşehir: Ahi Evran Üniversitesi.
- Kuyumcu, F. (2014). Rabelais'de Hiciv ve Hicvin İfadesinde Dil ve Dil Ötesi Unsurların Kullanımı. *Amasya Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, C.3, S.2, s.222-231.
- Lüleci, G. (2009). İkinci Yeni Şiir Akımında Karşıtlıklar. Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi. Sakarya: Sakarya Üniversitesi.
- Lyotard, J.F. (2014). Postmodern Durum. çev. İsmet Birkan. Ankara: Bilge Su Yayınları.
- Mallı, C. (2013). *Ertem Eğilmez Sinemasının Üretiminde Bir Gösterge Olarak "Grotesk Halk Kültürü"*. Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: Marmara Üniversitesi.
- Moran, B. (2001). *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Moran, B. (2004). *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış III: Sevgi Soysal'dan Bilge Karasu'ya*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Naci, F. (1984). Üç Beş Kişi. *Hürriyet Gösteri*, s. 44, s.12-15.
- Naci, F. (2015). *Yüz Yılın 100 Türk Romanı*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Narlı, M. (2007). Kâbus: Dil ve Algı Kaybı. *Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, Cilt 17, S. 1, s. 109-119.
- Narlı, M. (2009). Postmodern Roman ve Modern Gerçekliğin Yitimi. *Türkbilig*, 18, 122-132.

- Nietzsche, F. (2012). *Tragedya'nın Doğuşu*. çev. Elif Yıldırım. İstanbul: Roman Yayınları.
- Oktay, A. (1984). "Üç Beş Kişi" de Sorunlar ve Sorular. *Çağdaş Eleştiri*, Y.3, s.4-18.
- Öz, H. (2016). *Ayfer Tunç'un Roman ve Hikayelerinde Yapı ve Tema*. Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi. Trabzon: Karadeniz Teknik Üniversitesi.
- Özakın, D. (2012). Deliliğe Övgü: Michael Cheval'in Saray Soyтарыsı Metaforuna Karnavalesk Yaklaşım. *İdil Dergisi*, 3, 1-18.
- Özata, J. (2003). *Bilge Karasu'nun Gece'sine Metin ve Okur Odaklı Bir Yaklaşım*. Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi. Ankara: Bilkent Üniversitesi.
- Özçelebi, B. (2004). *Erhan Bener, Hayatı, Sanatı ve Eserleri*. Yayımlanmış Doktora Tezi. Ankara: Ankara Üniversitesi.
- Özdem, H. (2015). *Alatlı'nın Or'da Kimse Var Mı? Roman Serisinde Yabancılaşma (Bir Edebiyat Sosyolojisi Çalışması)*. Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi. Kırıkkale: Kırıkkale Üniversitesi.
- Özdemir, Ö. (2014) Karnavalesk Club Kültürü. *Karadeniz Teknik Üniversitesi İletişim Araştırmaları Dergisi*, S. 7, 30-46.
- Özekin, T. (2007). *Tarihsel Romana Karşılaştırmalı Bir Bakış: Amin Maalouf, Orhan Pamuk, Nedim Gürsel*. Yayımlanmış Doktora Tezi. Ankara: Ankara Üniversitesi.
- Öztop, E. (2010). Karanlığın Aynasına Bakmak Her Şeyi Bulandırıyor. *Cumhuriyet Kitap Eki*, S.1046, 14.
- Pala Güzel, Ş. (2016) (Yayına hazırlayan). *Grotesk*. Ankara: BilgeSu Yayıncılık.
- Pamuk, O. (2004). *Beyaz Kale*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Pamuk, O. (2006). *Benim Adım Kırmızı*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Pamuk, O. (2019). *Yeni Hayat*. İstanbul: YKY.
- Parla, J. (2015). *Türk Romanında Yazar ve Başkalaşım*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Parla, J. (2015). "Karanlığın Aynasında Üzerine". *Türk Romanında Yazar ve Başkalaşım*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Petsch, R. (1940). *Das Groteske*. Deutsche Literaturwissenschaft. Berlin: Ebering.
- Rabelais, F. (2018). *Gargantua*. çev. Sabahattin Eyüboğlu- Azra Erhat- Vedat Günyol. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Rızvanoğlu, E. (2016). Bakhtin'de Beden ve Dünyanın Grotesk Kavranışı. *Grotesk*. Ankara: BilgeSu yayınları.

- Salihoğlu, B. (2016). Gülmeden Grotesk Etkiye. *İstanbul Aydın Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi*, C. 2, S. 3, s. 47-59.
- Saraçlı, S. (2009). *Dönüşüm ve Grotesk*. İzmir: Ege Üniversitesi Yayınları.
- Sarı, B. (2016). *Mad Women of Literature Gender and Narrative in Mine Söğüt's Writings*. Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: Sabancı Üniversitesi.
- Sarı, F. T. (2016). *Adalet Ağaoğlu Romanlarında Aile*. Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: Marmara Üniversitesi.
- Sayın, E. (2018). Antik Çağın Grotesk Figürinleri. *Akademik Sanat*, C.3, S. 6, s.28-49.
- Sazyek, H. (2002). Türk Romanında Postmodernist Yöntemler ve Yönelimler. *Hece Dergisi Türk Romanı Özel Sayısı*, s.493-509, Ankara: Hece Yayınları.
- Sazyek, H. (2013). Grotesk-Yabancılaşma İlişkisi Bağlamında Tanpınar'ın Saatleri Ayarlama Enstitüsü. *Turkish Studies*, 8/4, s.1243-1267.
- Sevinç, C. (2016). Karnavalesk Bir Roman Olarak Barbarın Kahkahası. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, S. 44, s. 229-244.
- Sığlan, M. (2017). *Hasan Ali Toptaş Romanlarında Varoluşçuluk*. Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi. Eskişehir: Eskişehir Osmangazi Üniversitesi.
- Sipahioğlu, B. (2006). *1980 Sonrası Fantastik Türk Romanı*. Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi. Ankara: Hacettepe Üniversitesi.
- Soman Çelik, T. (2016). Edebiyatta Grotesk Kavramı. *Grotesk*. Ankara: BilgeSu Yayıncılık.
- Soylu, Ü. (2015). Franz Kafka'nın Dönüşüm Adlı Eserinin Uzun Öykü ve Televizyon Filmi Olarak Karşılaştırılması. *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi Dergisi*, 51,1, 325-342.
- Söğüt, M. (2019). *Madam Arthur Bey ve Hayatındaki Her Şey*. İstanbul: YKY.
- Sürgit, B. (2010). *Orhan Pamuk'un romanlarında Geleneksel-Kültürel Ögeler*. Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi. II. Cilt, İstanbul: Fatih Üniversitesi.
- Şahin, Ü. (2006). *Vüs'at O. Bener, Hayatı, Eserleri ve Hikâyeciliği*. Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi. Ankara: Gazi Üniversitesi.
- Şarklı-Güvercin, G. (2017). *Ayfer Tunç'un Romanlarında Şahıslar Dünyası*. Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi. Ankara: Gazi Üniversitesi.
- Şahin, S. (2011). *Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Romanlarında Yabancılaşma*. Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi. Ordu: Ordu Üniversitesi.

- Şen, M. (2007). *Vüs'at O. Bener Üzerinde Bir İnceleme (İnsan-Eser)*. Yüksek Lisans Tezi. Manisa: Celal Bayar Üniversitesi.
- Şen, N. (2015). *The Bakhtinian Carnival Spirit in A Midsummer Night's Dream, As You Like It and Twelfth Night: The Chronotope, Role Reversal, Laughter, Parody and Grotesque Imagery*. Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi. Ankara: Atılım Üniversitesi.
- Teoman, A. (2007). *Karadelik Güncesi*. İstanbul, Sel Yayıncılık.
- Teoman, A. (2018). *Uykuda Çocuk Ölümleri*. İstanbul: YKY.
- Teoman, A. (2019). *Gecenin Atları*. İstanbul: YKY.
- Topaktaş, A. (2017). *Adalet Ağaoğlu'nun Romanlarına Arketipsel Bir Yaklaşım*. Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi. Nevşehir: Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi.
- Topaloğlu, Y. (2005). *Adalet Ağaoğlu'nun Çağdaş Türk Romanındaki Yeri*. Yayınlanmış Doktora Tezi. Edirne: Trakya Üniversitesi.
- Topçu, H. (2015). *Anlatıcı Sorunsalı Işığında Türk Romanına Dair Bir Değerlendirme*. Yayınlanmış Doktora Tezi. Ankara: Hacettepe Üniversitesi.
- Toprak, İ. (2017). *Bakhtin'in Diyaloji ve Heteroglossia Kavramları Bağlamında Alev Alatlı'nın Orda Kimse Var mı? Roman Dizisinde Çokseslilik*. Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi. Ankara: Yıldırım Beyazıt Üniversitesi.
- Topsakal, S. (2011). *Hasan Ali Toptaş'ın Romanlarında Postmodern Öğeler*. Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi. Malatya: İnönü Üniversitesi.
- Toptak, İ. (2017). *Bakhtin'in Diyaloji ve Heteroglossia Kavramları Bağlamında Alev Alatlı'nın "Or'da Kimse Var mı?" Roman Dizisinde Çokseslilik*. Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi. Ankara: Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi.
- Toptaş, H. A. (2014). *Gölgesizler*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Toptaş, H. A. (2017). *Kayıp Hayaller Kitabı*. İstanbul: Everest Yayınları.
- Toptaş, H. A. (2019). *Bin Hüzünlü Haz*. İstanbul: Everest Yayınları.
- Tuğan, A. G. (2015). *Wolfgang Kayser ve Mikhail Bakhtin'in Grotesk Tiplmeleri: Flannery O'Connor'ın Seçilmiş Öyküleri*. Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi. Elazığ: Fırsat Üniversitesi.
- Tunç, A. (2009). *Bir Deliler Evinin Yalan Yanlış Anlatılan Kısa Tarihi*. İstanbul: Can Yayınları.
- Turgut, S. (2018). *Orhan Pamuk'un Romanlarında Kurucu Bir Unsur Olarak Yalan Fenomeni*. Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi. Kırıkkale: Kırıkkale Üniversitesi.

- Tutumlu, R. (2007). *Vüs'at O. Bener'in Yapıtlarına Anlatıbilimsel Bir Yaklaşım*. Yayımlanmış Doktora Tezi. Ankara: Bilkent Üniversitesi. (2010 da kitap olarak basılmış)
- Türker, E. (2013). Masal Mı, Yeni Hayat Mı? Yeni Hayat Romanını Masalın Biçimbilimi'ne Göre Okuma Denemesi. *Milli Folklor*, S.100, s. 154-161.
- Tüzün, Z. (2010). *Tiyatroda Sahne Dili Olarak Grotesk ve Bir Örnek Olarak Uygulama: Masanın Altında (Roland Topor)*. Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi. Ankara: Ankara Üniversitesi.
- Uçan, H. (2009). Modernizm/Postmodernizm ve J. Derridanın Yapısökümcü Okuma ve Anlamlandırma Önerisi. *Turkish Studies*, 4/8, 2283-2306.
- Uçar, M. M. (2017). *Murat Gülsoy'un Eserlerine Bir Bakış ve Nisyan'ın Psikanalitik Açısından İncelenmesi*. Yayımlanmış Bitirme Tezi. Ankara: Hacettepe Üniversitesi.
- Uysal Z. <https://www.birgun.net/haber-detay/yalnizlar-icin-cok-ozel-bir-hizmet-olum-ulkisinin-labirentinde-100675.html>
- Uğurlu, S. B. (2003). *Adalet Ağaoğlu'nun Hayatı, Roman ve Hikâyeleri Üzerine Bir Araştırma*. Yayımlanmış Doktora Tezi. Van: Yüzüncü Yıl Üniversitesi.
- Uzun, D. (2008). *Adalet Ağaoğlu'nun Romanlarında Sosyal Meseleler*. Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: İstanbul Üniversitesi.
- Ünal, H. (2011). "Herhangi Biri'nin Poetikası". *Hece Dergisi*, S. 171, s.75-85.
- Ünlü Aycıl, N. (2002). *Tiyatroda Grotesk Anlatım ve Türk Oyun Yazarlığına Katkıları*. Yayımlanmış Doktora Tezi. İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi.
- Ünlü Aycıl, N. (2003). Grotesk Anlatım ve Türk Oyun Yazarlığında Kullanımı. *A. Ü., D. T. C. F. Tiyatro Araştırma Dergisi*, 68-84.
- Ünsal, K. (2008). *Alev Alatlı'nın Romanları Üzerine Bir İnceleme*. Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi. Muğla: Muğla Üniversitesi.
- Yalçın Çelik, S. D. (1998). 1980 Sonrası Türk Romanında Tarihin Postmodern Kurguda Ses Vermesi: Beyaz Kale. *IV. Türk Dünyası Yazarlar Kurultayı*, 5-6 Kasım 1998, Antalya. / *IV. Türk Dünyası Yazarlar Kurultayı Bildirileri*, Ankara, s. 117-133.
- Yalçın Çelik, S. D. (2005). *Yeni Tarihselcilik Kuramı ve Türk Edebiyatında Postmodern Tarih Romanları*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Yalçın Çelik, S. D. (2016). 1980 sonrası Türk Romanı: Postmodernist Algı Biçimlerinin Oluşması. *Türk Dili Kültürü ve Tarihi*, (Haz. Alev Karaduman ve Meltem Ekti). Ankara: Hacettepe Üniversitesi Yayınları, s. 9-36.
- Yanıkaya, Z. (2003). *Tiyatroda Grotesk ve Bir Örnek Olarak Fernando Arrabal Tiyatrosu*. Yayımlanmış Doktora Tezi. Ankara: Ankara Üniversitesi.

- Yaprak, T. (2012). *Postmodernizmin Orhan Pamuk'un Romanlarındaki Yansımaları*. Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi. Adıyaman: Adıyaman Üniversitesi.
- Yavuz, Ç. C. (2018). *The Grotesque Space: Grotesque Bodies and Identities in Wonderlands*. Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi. İzmir: Ege Üniversitesi.
- Yitik, H. (2019). *Latife Tekin'in Romanlarında Yabancılaşma*. Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi. Uşak: Uşak Üniversitesi.
- Yivli, O. (2009). *Alev Alath'nun Romancılığı*. Yayınlanmış Doktora Tezi. Ankara: Ankara Üniversitesi. (m.e.b. den çıkmış)
- Yücel, T. (2019). *Peygamberin Son Beş Günü*. İstanbul: Çağdaş Yayınları.
- Zariç, M. (2014). Göstergibilim ve Yapıbozumdan Postmodernist Yapısal Eleştiriye. *Turkish Studies*. 9/12, s.751-767.
- Zekâ, S. (2004). *Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın Roman ve Hikâyelerinde Mizah*. Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: İstanbul Üniversitesi.