

Bilkent Üniversitesi  
Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü

**MURATHAN MUNGAN'IN ÇAĞDAŞ MASALLARINDA  
CİNSİYETÇİ GELENEĞİN ELEŞTİRİSİ**

LEYLA BURCU DÜNDAR

Türk Edebiyatı Disiplininde Master Derecesi Kazanma  
Yükümlülüklerinin Bir Parçasıdır

TÜRK EDEBİYATI BÖLÜMÜ  
Bilkent Üniversitesi, Ankara

Haziran 2001

Bütün hakları saklıdır.  
Kaynak göstermek koşuluyla alıntı ve gönderme yapılabilir.  
© Leyla Burcu Dündar

Babama

Bu tezi okuduğumu, kapsam ve nitelik bakımından Türk Edebiyatında Master derecesi için yeterli bulduğumu beyan ederim.

.....  
Yard. Doç. Dr. Süha Oğuzertem  
Tez Danışmanı

Bu tezi okuduğumu, kapsam ve nitelik bakımından Türk Edebiyatında Master derecesi için yeterli bulduğumu beyan ederim.

.....  
Prof. Talât Halman  
Tez Jürisi Üyesi

Bu tezi okuduğumu, kapsam ve nitelik bakımından Türk Edebiyatında Master derecesi için yeterli bulduğumu beyan ederim.

.....  
Yard. Doç. Dr. Dilek Cindoğlu  
Tez Jürisi Üyesi

Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürü'nün onayı

.....  
Prof. Dr. Kürşat Aydoğan  
Enstitü Müdürü

## ÖZET

Murathan Mungan (d. 1955), yapıtlarında Doğu'ya ait söylence, mit, masal ve arketipleri çözümleyip yorumlar. Geleneksel anlatılarla kurulan bu bağ, bir anlamda içinde yaşanan coğrafyanın sunduğu fırsatların ve kültürel zenginliğin değerlendirilmesidir. Yazarın sanat kurgusunun yapı taşlarından olan bu yönelimle, kültür ürünlerinde çağdan çağa sürmekte olan motifler farklı şekillerde yeniden gündeme getirilir. Mungan'ın bu dönüşümü gerçekleştirmekteki amacı, bugün de alttan alta sürdüğünü düşündüğü arketiplerle okurun yüzleşmesini sağlamaktır. Zaman içinde evrilerek günümüze kadar gelen bu motiflerin karşılık geldiği toplumsal dinamikleri sorgulayan yazar, böylece toplumsal evrime de ışık tutar. Mungan'ın rolçözümsel bir okuma süreci yaratma amacı, metin ve okurla kurduğu ilişkiden de çıkarsanabilir.

Yazarın, yapıtlarında izini sürdüğü ana izleklerin en belirginini “erkek olma”dır. Mungan'ın yazarlık evreninde geniş yer tutan bu sorunsal bağlamında toplumsal iradenin dayattığı roller ele alınır. Erkeksi iktidarın yarattığı “erkek” imgesinin kurduğu bu baskı, “birey” olmanın da tıkanma noktasıdır. Yazar, politikadan edebiyata dek yaşamın her alanında örtük olarak ya da açıktan açığa süregelen koşulları çözümlerken, cinsiyetçi ideolojiyi şiddetle eleştirir.

Mungan'ın yapıtları incelenirken sık sık karşılaşılan temalardan biri de “dilsizlik”tir. Bu kavramın bireysel olduğu kadar toplumsal anlamda da bir ketlenmeye işaret edişi, farklı katmanlar içeren bir okumaya olanak verir. Buradan hareketle Mungan'ın yazın çabası, tarihe ses vermek, Anadolu'nun doğusunu dillendirmek olarak yorumlanabilir.

**anahtar sözcükler:** masal, öykü, gelenek, toplumsal cinsiyet

## ABSTRACT

### The Critique of Gender in Murathan Mungan's Modern Tales

Murathan Mungan (b. 1955), a prominent Turkish author of the late twentieth century, analyzes and interprets legends, myths, folk tales, and cultural archetypes of the East in his literary works. The links that Mungan establishes with traditional narratives intend to assess the cultural wealth of the land in which he lives. This specific orientation, which is one of the keystones of his understanding of art, helps us re-evaluate those patterns which have existed for ages in traditional works of culture. By examining cultural patterns evolving in time, Mungan succeeds in shedding light upon current social dynamics. In Mungan's works, a gender-sensitive role-analysis come to prominence with respect to both the reader and the text.

One of Mungan's most noticeable themes is the question of "masculinity". This recurrent theme offers Mungan various opportunities to question the role of society in imposing stereotypical gender roles on individuals. Patriarchal gender roles constrain the flourishing of individuals, inhibiting their creativity and freedom. Mungan's works inhere powerful critiques of the patriarchal ideology of gender and its overt or covert influence over all aspects of life, ranging from politics to literature.

Another significant theme in Mungan's works is "loss of speech" or "diglossia". It indicates a social handicap as well as an individual one, and provides us with multi-layered reading opportunities concerning individuals' specific relationship with the language they use. Therefore, Mungan's literary activity could be interpreted as giving a voice not only to one's personal history but also to that of the east of Anatolia.

**keywords:** folk tale, short story, tradition, gender

## ÖNSÖZ

Bugün Türk Edebiyatı bölümlerinde yapılan “modern” döneme ait çalışmaların niceliksel yetersizliği ve bu çalışmalarda nadiren 1980’li ya da 1990’lı yıllarda yapıt veren yazarların incelenmesi, tez konuma ait ilk düşüncelerimi şekillendirdi. Bu alanda gördüğüm büyük boşluk bana, ilk öykü kitabı 1985’te yayımlanmış genç ve üretken bir yazar olan Murathan Mungan’ın öyküleri üzerinde çalışma isteği ve cesareti verdi. Yazarın popülaritesine rağmen yapıtları hakkında dikkate değer incelemelerin azlığı omzumdaki yükü arttırsa da, bu çalışmanın gerekliliğine duyduğum inancı pekiştirdi. İniş ve çıkışları olan tez yazma sürecinin tıkanma noktalarında içine düşülen umutsuzluk, Mungan’ın dünyasının renklerinde teselli buldu.

Atıldığım edebiyat macerasında bana olan inancını her fırsatta dile getirmekten çekinmeyen Prof. Talât Halman’a ve her zaman her konuda benden yardımını esirgemeyip beni yüreklendiren danışmanım Dr. Süha Oğuzertem’e ne kadar teşekkür etsem azdır. Ayrıca annem Dilek Dünder’a sabırla beni desteklediği, babam Aykut Dünder’a bu uğraşta en az benim kadar heyecan duyduğu, Barış Dünder’a hep yanımda olduğu ve Klemens Heinrich’e uzağı “yakın” ettiği için teşekkürler.

## İÇİNDEKİLER

	sayfa
<b>Giriş</b>	1
<b>I. Çağdaş Masallar Peşinde</b>	7
A. İmgeleri Parlatan Bir Masalcı: Murathan Mungan	8
B. “Sanatın Dar Köprüsü”nden Geçerken	13
C. Bütünlükten Parçalılığa: Yarınsız Bir Tür	16
Ç. İçre Bakan Göz ve Yer Değiştiren Otorite	20
D. Kırkıncı Oda Yasağının Kırılışı ve Okura Uzatılan Anahtar	24
<b>II. Geleneksel Anlatılar Peşinde</b>	28
A. Töre Eleştirisiyle Erkeksiliğin Yıkılışı	29
B. Sevginin Kuruluşu ve Şiddet	33
C. Tematik Bir Dilsizlik: <i>Lal Masallar</i>	39
Ç. Dede Korkut’tan Murathan’a Deli Dumrul	45
<b>III. Bilinçdışının Esrarı Peşinde</b>	61
A. “Ortadoğu Estetiği”nin Anlamı	62
B. Kolektif Bilinçdışının Oyunları ve Kılık Değiştiren Arketipler	66
C. Erkek Olma Sorunsalı ve Yaşamın Kıyısından Eleştiriler ..	71
Ç. İktidarın Cinsiyeti ve Bir Azınlık Konumu Olarak Eşcinsellik	76
<b>Sonuç</b>	80
<b>Seçilmiş Bibliyografya</b>	83
<b>Özgeçmiş</b>	89



## GİRİŞ

*çekilen bunca ağrı  
ne kadının, ne erkeğin kendine kavuşamamasından*  
Murathan Mungan, “Punk Lady ile Ümmisübyan”

Çağdaş Türk edebiyatının Batı’dan beslendiği yargısı sık sık dile getirilir. Hatta Türk öykücülüğünden söz edilirken “de Maupassant” ve “Çehov” adlarının anılması konusunda gizli bir anlaşma var gibidir. Murathan Mungan, bu coğrafyanın kültür birikimini dönüştürüşüyle bu genellemelere meydan okuyan bir yazardır. Bugüne dek yayımlanmış altı öykü kitabı olan Mungan’ın yapıtlarını kavrayıcı bir bakışla değerlendiren nitelikli çalışma sayısı—yazarın popülaritesiyle ters orantılı olarak—son derece azdır. Kitap tanıtma yazıları ve yazarın bir öyküsü ya da şiirine odaklanan yazılar bir yana bırakılırsa, kapsamlı bir okuma denemesinin yokluğu iyice belirginleşir. Murathan Mungan’ın öykülerindeki geleneksel dokuyu irdelemeyi amaçlayan bu tez, bir anlamda yukarıda sözü edilen boşluğu da doldurma çabasıdadır.

“Kitabımı kör bir kuyuya atıyorum ben. Ardından gitmek isteyen okurun kuyuya sallandığı ip, daha o dönmeden geri toplanacaktır” (*Murathan’95* 114) diyen Mungan’ın gizlerinin izini süren bu çalışmada ilk olarak yazarın öykü evreni hakkındaki gözlemlere yer verilecek. “Çağdaş Masallar Peşinde” adını taşıyan ilk bölüm, yazarın çağdaş masal dünyasına bir giriş niteliğinde. “İmgeleri Parlatan Bir Masalcı: Murathan Mungan” başlıklı ilk alt bölümde öykü-masal ilişkisi irdelenirken bu iki tür arasındaki bağlar kısaca ortaya konmaya çalışılacak. “Sanatın Dar Köprüsü’nden Geçerken” adını taşıyan alt bölüm, “köprü”den

ustalıkla geçen öykü türünün parçalılığına değinirken “Bütünlükten Parçalılığa: Yarınsız Bir Tür” adlı alt bölümde de öykünün günümüz yaşantısında denk düştüğü anlamlar tartışılacak. “İçe Bakan Göz ve Yer Değiştiren Otorite” alt bölümünde Mungan’ın kendisiyle ve toplumla yüzleşmesi, okura dünyasının kapılarını açtığı *Murathan’95* ve *Paranın Cinleri* adlı kitaplarından hareketle ele alınacak. “Kırkıncı Oda Yasağının Kırılışı ve Okura Uzatılan Anahtar” başlıklı alt bölümde ise Mungan’ın yazar olarak “okur” karşısında takındığı tavır, “metne mesafe” ve “okurun otoritesi” gibi kavramlar etrafında, okurun satır aralarının derinliklerine çağrılışı ve ona tanınan özgürlükle birlikte ele alınacak.

İkinci bölüm “Geleneksel Anlatılar Peşinde” adını taşımakta. “Töre Eleştirisiyle Erkeksiliğin Yıkılışı” başlıklı alt bölümde yazarın ana temalarından biri olan “erkek olma”, *Cenk Hikâyeleri*’ndeki “Ökkeş ile Cengâver” adlı öyküden hareketle ele alınacak. Oldukça önem taşıyan “sevgi-şiddet ilişkisi” bir sonraki başlık altında, “Sevginin Kuruluşu ve Şiddet”, yine aynı kitaptaki “Binali ile Temir” adlı öyküden yola çıkarak tartışılacak. “Tematik Bir Dilsizlik: *Lal Masallar*” başlığında, adı geçen kitaptaki öykülerde dile gelen dilsizlik ve bunun farklı katmanlardaki yansımaları araştırılacak. “Dede Korkut’tan Murathan’a Deli Dumrul” adlı alt bölümde ise geleneksel “Deli Dumrul” anlatısı ile Mungan’ın “Dumrul ile Azrail” adlı öyküsü toplumsal evrim bağlamında incelenecek.

Üçüncü bölüm “Bilinçdışının Esrarı Peşinde” başlığını taşıyor. Bir önceki bölümde az çok tartışılmış olan anahtar kavramlar bu bölümde daha geniş bir kuramsal açıdan ele alınacak. Mungan’ın sanat kurgusunun yapı taşlarından olan “Ortadoğu estetiği”ne ilk alt bölümde değinilecek. “Kolektif Bilinçdışının Oyunları ve Kılık Değiştiren Arketipler” başlıklı alt bölümde “kolektif bilinçdışı” ve “arketip” gibi kavramlar Jung’un kuramından hareketle incelenecek. “Erkek

Olma Sorunsalı ve Yaşamın Kıyısından Eleştiriler” başlıklı alt bölümde, sözü edilen sorunsalın Mungan’ın yazarlık evreninde tuttuğu önemli yere değinildikten sonra, politikadan edebiyata dek yaşamın her alanında, her düzeyde görülen erkeksi baskıya yazarın getirdiği eleştirilere yer verilecek. “İktidarın Cinsiyeti ve Bir Azınlık Konumu Olarak Eşcinsellik” adlı son alt bölümde ise, yazarın yapıtları “eşcinsellik” ve “iktidar” eksenlerinde konumlandırılacak.

Murathan Mungan, 1955 yılında İstanbul’da doğdu. Çocukluğu, memleketi Mardin’de geçti. 1972’de buradan ayrılarak Ankara’ya yerleşti. Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Tiyatro Bölümü’nden mezun olduktan sonra aynı bölümde yüksek lisans yaptı. Başladığı doktora çalışmasını yarım bıraktı ve Devlet Tiyatroları’nda altı yıl dramaturg olarak çalıştı. 1985’te İstanbul’a gitti ve Şehir Tiyatroları’nda üç yıl dramaturgluk yaptı. Çeşitli gazete ve dergilerde sayısız öykü, şiir, deneme ve eleştiri yazısı yayımlandı. Bunlara ek olarak radyo oyunu, film senaryosu ve şarkı sözü yazdı. Çeşitli oyun ve öyküleri yurtiçinde ve yurtdışında sahnelendi. Yayımlanan ilk kitabı *Mahmud ile Yezida* (1980) adlı oyunudur. Yazarın bugüne dek yayımlanan öykü kitapları şunlardır: *Son İstanbul* (1985), *Cenk Hikâyeleri* (1986), *Kırk Oda* (1987), *Lal Masallar* (1989), *Kaf Dağının Önü* (1994), *Üç Aynalı Kırk Oda* (1999).

Öykü anlayışı sorulduğunda, eğer kasıt “kısa olmalı, bir olay ya da bir durum anlatmalı, gerçekçi ya da fantastik olmalı” gibi bir formülasyonsa bir öykü anlayışı olmadığını söyleyen Mungan şöyle devam eder: “Malzemesi hikaye türüne uygun düşen, kendi dünyamda karşılığı olan, yazarlığımın temel dertleriyle örtüşen şeyleri hikaye olarak yazıyorum” (“Hikayeciliğimiz...” 31). Yazarın ilk öykü kitabı *Son İstanbul*’daki ilk öykü olan “Dört Kişilik Bahçe”, nostaljik bir duygu eşliğinde okunur. Anlatılan, büyük bir inşaata dönen İstanbul ve gündün güne

değişen toplumun içinde yitip giden “Osmanlılık” nedeniyle adeta bir azınlık duygusuyla varlığını sürdüren bir ailenin kadınlarıdır. İkinci öykü “ÇC” de odağında hamamın olduğu bir erkek topluluğunun “sürgün” dünyasını sergiler. Yukarıda sözü edilen 1987 tarihli söyleşide Mungan, bu kitabına ilişkin şu yorumu yapar:

Benim için ‘bağlam’ çok önemli. İlk hikaye kitabım *Son İstanbul* kitabın katlanma yeri olan bir çizgide ikiye katlanan bir bütünlük gösterir. Hem İstanbul’un hem kadınlar-erkekler dünyasının birbirinden sürgün edilmiş iki yüzünü göstermeyi amaçlar. (31)

*Cenk Hikâyeleri* adlı ikinci öykü kitabının da benzer bir yapı bütünlüğü kaygısıyla kurulduğunu belirten Mungan, temel izleklerin bir öyküden diğerine geçerek sürdüğünü söyler ve şöyle devam eder: “İlk hikaye, son hikayeye buluştuğunda daire kapanmıştır” (31). Yazdığı her şeyi öncelikle bir dil dünyası olarak algıladığını belirten yazar, *Kırk Oda* adlı üçüncü öykü kitabında da apayrı bir dünya ve bambaşka bir bağlam kurmayı denemiştir. Kendisi için her kitabın ayrı bir serüven olduğunu dile getiren Mungan, böylece “bu üç kitabın dilinin birbirine benzeme[yişini]” de açıklamış olur (31). Çevresinde en çok gezindiği şeyin masallar, arketipler, metaforlar olduğunu söyleyen yazar, giriştiği yeniden üretim çabasında bugünün sokaklarını aklından çıkarmayarak okuru bir illüzyona değil, bir yorumlamaya götürür. “Çağdaş anlatı tekniklerinin, deneysel metinlerin, gerçeğin başka boyutlarda yeniden kurulmasının hikayeye yeni bir hız kazandıracağını düşünüyorum” (31) sözlerinde de çağdaş bir algı düzeyiyle geçmişe bakarak belli bir hesaplaşma, yorumlama çabasına girişildiği görülür. Yazarın postmodernite üzerine söylediklerinin kendi yeniden üretim sürecini de olumlar nitelikte olduğu düşünülebilir: Mungan’a göre, öncülüğün ve yenilikçiliğin

zorunluluk olarak algılanması saplantısını kırıp “denenmişliğe ve kullanılmışlığa dikkat çekerek, sanatı neredeyse başlangıcındaki yapılaş amacına, saf haline” geri döndüren bir süreci barındırır postmodernite (“Eskime Hızı” 50). “İkel olanın modernliğini[n]” (50) yeniden keşfidir bir başka deyişle.

Murathan Mungan’ın dünyası “aşk”, “töre”, “ölüm” gibi şiddet içerebilen kavramlarla kuruludur. Kendisiyle, toplumla ve tarihle yüzleşebilme cesaretini gösterebilen bir birey olarak yazar, okuru yalandan mutluluklarla oyalamaz ve onu şiddetle örülü bu dünyanın ortasında her şeyle hesaplaşmak üzere yalnız bırakır. Geleneksel anlatıların gölgesi, yazarın yeniden üretim sürecinin yansıması olarak yorumlanabilecek *Cenk Hikâyeleri*’nde de karşımıza çıkar. Bugün hâlâ anlatılan halk masalı Şahmeran, bu kitapta “Şahmeran’ın Bacakları” adlı öyküyle diriltir. Buna ek olarak, hepsi iki erkek arasında geçen ve sevgi, tutku, şiddet, erkeklik, iktidar, töre gibi eksenler etrafında dönen savaşımını resmeden öykülerden oluşur *Cenk Hikâyeleri*. Kitabın “Yılan ve Geyiğe Dair” adlı son öyküsü büyük şehirdeki “karaderililer”in birbirlerini tüketişlerinin alegorisidir. Yazarın dördüncü öykü kitabı olan *Lal Masallar*’daki üç öyküde de bir “dilsizlik” ve bunun çözülüşü vardır. Hem bireysel hem de toplumsal anlamda bir dilsizliğe, ketlenmeye işaret eden bu öyküler aşk, dilsizlik, töre ve ölüm eksenlerinde döner. Kaf Dağı’nın arkasında geçen masallara bir alternatif olarak sunulan ve “Suret Masalı”, “Gece Masalı” ile “Kâğıttan Kaplanlar Masalı”ndan oluşan Mungan’ın beşinci öykü kitabı *Kaf Dağının Önü*, bir anlamda gerçeklerin çıplak yüzünü aydınlatır: Sosyalist sol, belki de ilk kez, “töresel erkekliği” sürdürüşünden hareketle eleştirilir bu kitapta. Yazarın altıncı öykü kitabı olan *Üç Aynalı Kırk Oda* ise “Alice Harikalar Diyarında”, “Aynalı Pastane” ve “Gece Elbisesi” adlı öykülerden oluşurken ilk öyküye adını veren masal ve onun izlekleri etrafında döner. “Ayna”

ve “başkası olmak” imgeleriyle sınırlı örülü metinde, Alice sırayla Aliye ve Ali olacaktır. Erendiz Atasü, “Kalbin Kırk Kilidi” adlı yazısında, Mungan’ın bu kitabında “postmodern estetiğin yanar döner yapısından, cinselliğin, kadınlığın, erkekliğin ve aşkın kaypak alanlarını araştırmak üzere” yararlandığını söyler (272). Atasü, bir üst-kurmaca örneği olarak nitelendirilebilecek *Üç Aynalı Kırk Oda* için şu yorumu yapar:

Tüm yaşantıların aslında birbirini doğurduğunu ancak hayatın sonunda görebilmemiz gibi Mungan’ın öykülerinin birbirine açıldığını ancak kitabın sonunda kavrarız. Sayfalar ilerledikçe, insan ruhunun oda içine açılan odalarından geçerek ve bu serüvenin yansılarını, her biri birer ayna olan üç öyküde izleyerek, kalbin sırlarına ve öykülerin başladığı noktaya ulaşırız. (258)

## BÖLÜM I

### ÇAĞDAŞ MASALLAR PEŞİNDE

Murathan Mungan modern bir masalcıdır. Eski masalların yırtık sökük yerlerini onarıp onları unutulmuş dehlizlerinden çıkararak günümüze taşır ve okuru yepyeni ufuklara sürükler. Video kliplerle yarışırçasına hızlı bir şekilde akıp geçen yaşantılarımızın orta yerinde Mungan'ın dünyasına daldığımızda, zaman bu boyuttaki akışını durdurur. Biz kendimizi büyü bir coğrafyada yerel kültürün has öğeleriyle örülü bir evrende bulurken, bir yandan da dünyamızın üzerine kurulu olduğu tüm değerler sarsılmaya başlar. Bambaşka bir gerçekliğin hüküm sürdüğü Murathan Mungan'ın çağdaş masalları, yazarın masal, efsane ve mitlerin insanlık tarihinin gizlerini açıklayabilecek iyi birer hazine oldukları yolundaki farkındalığının somut kanıtıdır. Bu düşünceden yola çıkarak okuru sıradan yaşantısından çekip alır ve yazarlığının temel sorunlarıyla sınıksız örülü evreninde ağırlar. Gelenekle hesaplaşmasının “ondan yararlanırken onu aşmak” yönünde olduğunu söyleyen Mungan, “[ö]teden beri geleneksel kalıpların da kırılarak, yeni yapılanmalar içinde, yeni eklemlenmelerle kullanılmasından yana bir tutum sergilemeye çalıştım” der (*Murathan '95* 442). Doğulu ya da Batılı herhangi bir gelenek önermeyen yazara göre, ikisine de aynı uzaklıktaki bu kavşakta olan bizler için yapılması gereken, bu coğrafyanın sunduğu fırsatları iyi değerlendirmektir (442).

Eskiden, çok eskiden, uzun kış gecelerinde, kısık lambaların puslu camlarda titrek ışıltılarla kıpraştığı köy kahvelerine gece masalcıları, dengbejler, âşıklar gelirlermiş... Dışarıda dondurucu bir fırtına ortalığı kasıp kavurur, şiddetli bir tipi dünyanın bütün kış kahvelerini tehdit ederken, onlar, üzerlerindeki karları silkeleyip, kalın abalarını ocağın kenarında kurutup, kendilerine sunulan kahveden ve tütünden kısımetlerini alıp; eskilerden kalmış, geçmiş zamanların güzelleştirdiği masalların yırtık, söküük yerlerini onararak; belleklerine gömülmüş imgeleri bulup çıkararak, üzerlerindeki çöl tozunu silkeleyip, parlatıp, canlı kılarak yeniden anlatırlarmış. Zamanın küllerinin savurduğu insanları, öyküleri, destanları, masalları, kahramanları, sevdaları camları puslu kış kahvelerinde, ölü mangal ateşinin ışığıyan gözlerine baka baka yeniden anlatmak, yeniden dinletmek kolay değildir. Hiçbir yeniden kolay değildir. (“Kasım ile Nâsır” 123)

#### **A. İmgeleri Parlatan Bir Masalcı: Murathan Mungan**

Masallar halkbilimciler tarafından genellikle bastırılmış isteklerin dışavurumu olarak yorumlanagelmıştır. Aynı şekilde birçok psikolog da masalların içerdikleri öğeleri, insanların arzu ve korkularının bir ifadesi olarak algılamışlardır. Muhsine Helimoğlu Yavuz, *Masallar ve Eğitimsel İşlevleri* adlı kitabında “[m]asallarda ait oldukları toplumların gelenek, görenek ve inançlarını, sosyal, kültürel, ekonomik yapılarını yansıtan pek çok ileti vardır” der (27). Yavuz, Uluslararası Masal Kataloğu’ndaki sınıflandırmayı temel alarak doksan masalı, içerikleri ve dayandıkları temel motif bazında gruplarken masalların etik,



sosyolojik, psikolojik ve ekonomik iletilerini belirlemeyi amaçlamıştır. Halk edebiyatı gibi zengin bir kaynaktan, özellikle masallardan yararlanan yazarların ölümsüz eserler yaratabilecekleri düşüncesinde olan Yavuz, edebiyattan sinemaya, operadan resime, müzikten baleye kadar her sanat dalında bu zengin kaynağın işlenmesiyle “özgün ve kalıcı” yapıtların oluşacağını vurgular (35). Masalların içerdikleri iletileri belirleyerek onları yaratan toplumun haritasını ortaya çıkarmanın da ötesinde, Mungan bu masalları dönüştürüp yeniden yazarak toplum psikolojisinin geçirdiği ya da geçiremediği evrimlere dikkat çeker.

*Masallar ve Eğitimsel İşlevleri* adlı yapıtında, masalların bir bakıma “toplumların ‘psiko-terapi’ uygulamaları” olduğunu belirten Muhsine Helimoğlu Yavuz, insanların bu yolla rahatladıklarını ve kahramanlarla özdeşleşip mutlu olduklarını söyler. Ona göre, ezilen ve acı çeken halkın olumlu iletiler içeren “masal sığınakları”na gerçekten ihtiyacı vardır. Mungan ise *Kırk Oda*’da bu olumlu beklentiyi yıkar; sığınaklardan çıkıp kendimizle yüzleşmemizin vakti gelmiştir artık. Gerçi kimi öykülerinde kadınları ve aşkı, “masal anaların” anlattıklarından daha güçlü kurgulamıştır Mungan. Öyle ki, aşkları uğruna yapmayacakları yoktur, boyun eğmek nedir bilmezler, ölüm pahasına töreye başkaldırırlar; yine de kemikleşmiş davranış normlarını kırmaya güçleri yetmez. *Kırk Oda*’ya gelindiğindeyse Mungan, okurunu “masal sığınağının” o alışıldık mutlu sonlarının kollarına bırakmaz artık. Vladimir Propp, *Masalın Biçimbilimi* adlı çalışmasında masallardaki ortak işlevsel birimleri belirler. “Biçim incelemesinin birçok soruna egemen olduğunu görmekteyiz” (28) diyen Propp, fen bilimlerinin nesnel sınıflandırmalarına benzer sağlamlıkta bir çözümleme terminolojisine gereksinim duyar. Mungan ise kesin bir çerçeveye oturtulmaya çalışılan masallarla adeta dalga geçmektedir. *Kırk Oda*’da Pamuk Prenses’i yedi

cücesiz bırakarak, cam ayakkabıyı Kùlkedisine de öldürmayarak, okurun beklenti ufkunu kaplayan mutlu sonları parçalayarak tekdüze sonlara koşullanmışlığımıza darbe vurur.

Mungan, *Kırk Oda*'da kolektif bilinçdışı kaynaklı, farklı coğrafyalarda farklı anlamlar kazanabilen arketipleri günümüze taşıyarak yorumlar. “Arketip” kavramının bu şekilde yeniden ele alınıp içeriğiyle oynanarak yeniden kuruluşuyla, kavramların tarih içinde evrilişi, bir başka deyişle kılık değiştirilişi irdelenir. Yazar, masalların içerdikleri arketipler bağlamında kendisi için önem taşıdığını söyler:

Bir bakıyorsun, bir masalı 1500 sene yaşatan şeyin sırrını  
çözüyorsun. Ben masallar aracılığıyla, o masalların içerdikleri  
motiflerin çağımızda nasıl sürdüğü üzerine sorgulayıcı bir dil  
kurmaya çalışıyorum bu metinlerde. (“Ben Aşkı Yazıyorum” 56)

*Kırk Oda*'daki öykülerden bazıları evrensel masalların modernize edilmiş halleridir: “Yedi Cücesi Olmayan Bir Pamuk Prenses”, “Zamanımızın Bir Kùlkedisi” ve “Yüzyıllık Uyuyan Güzel” gibi. Mungan, süregelen düşünce motiflerinin içlerini boşaltarak “kadınlık” durumu üzerine yeni arketipler yaratır. Evrensel masallar yeniden üretilir, bir başka deyişle “sentetik” masallara dönüştürülürken okurun beklentilerinin de kırılması amaçlanmıştır. *Kırk Oda*'daki Kùlkedisi, “[i]yikalpliliğin geleneksel mitolojisi gereğince” iyikalpli ve güzeldir; üvey annesi de “üveylik kurumunun işleyişi gereği” kötü davranır ona (37). Tüm bunlar yoluna yordamına uygun gelişe de, cam ayakkabının Kùlkedisi'nin de ayağına uymamasına engel olamayacaklardır. “Yüzyıllık Uyuyan Güzel” adlı öyküde ise prens kendine verilen misyona mı, uyuyan güzele mi âşık olduğunun farkında değildir. Yoksa “bizim” sandığımız birçok duygu, düşünce, değer ve doğru “içimize usul usul işlemiş bir kulak dolgunluğu” mudur? (121). Prens,

Uyuyan Güzel’i uyandırmamaya karar verir, çünkü “[s]evmek suskunluktu, sevmek kesin bir sessizlikti, sevmek uzaklıktı, sevmek dokunamamak, erişememek, sevişememektir. Ya da yüzyıldır böyle öğretilmişti sevmek” (122).

Bu kitapta yer alan bir başka öyküyse “Yedi Cücesi Olmayan Bir Pamuk Prenses”tir. “Bir varmış bir yokmuş” diye başlayan öyküde Pamuk Prenses kapısına gelen tüm prensleri, şehzadeleri geri çevirmektedir, çünkü onun hâlâ yedi cücesi yoktur. “Saçını süpürge eden kadın arketipine” duyduğu bağlılık nedeniyle olsa gerek tüm taliplerine burun kıvrır:

Önce Yedi Cücem olsun, ben onlarla küçük bir kulübede yaşayayım. Evlerini süpüreyim, yerlerini sileyim, çamaşırlarını bulaşıklarını yıkayayım, sonra cadı kadın gelsin beni yerden yere çalsın, siz ondan sonra gelip beni kurtarın; şimdi gelmişsiniz ne çıkar? (7)

Timour Muhidine, “Günümüz Türk Edebiyatında Kısa Anlatı” adlı yazısında bu öyküye değinir. Yazar, masal türünün gerektirdiği deyişlerle (“gel zaman git zaman”, “onca yol tepmiş, onca dağ tepe dolaşmış” gibi) ritmlendirilerek devam eden masalın birden değiştiğini söyler: “Bir paragraf aralığında zamanlar değişir [. . .] anlatı denetimden çıkar, anekdota, günlük olaylara girmek üzere masalın alanından çıkılır” (87). Artık Pamuk Prenses’in “[d]işleri dökülmüş, burnu uzamış, kamburu çıkmıştı[r]” (*Kırk Oda* 9). Doksan beş yaşında yoksul ve kimsesiz biri olarak öldüğü zaman kendini “—eksik de olsa—bir kahraman gibi” hissediyordur (9). Mungan’ın ironik yorumuyla okuru gülümseten öykünün neyi dile getirdiği sorusunun yanıtını Muhidine şöyle verir:

Masalın kıssadan hissesi: Hiçbir şey eskisi gibi olmaz; her ne kadar çağdaş olmayı isteseler de sadece kıyıcı olabilen masallar bile.

Kurmaca bazen gerçekçilik kaygısı içinde sınırlarına kadar zorlanabilir—bu çağın bir özelliğidir—ve neredeyse alışageldiğimiz simgeler yoluyla (prenslerin yaşlılığı üzerine örneğin) yanılgılardan kurtarılır. Anlatıcı kendisini kesinlikle anlatının akışına müdahale etmekten yoksun bırakmaz, oysa ki türün kuralı gereği, öykücünün konumuyla meşrulaştırılmış bir gerçeğe benzerliğin çerçevesi içinde daha çok olası bir dış görünüme yerleştirilir. Ama öykücü her defasında anlatıyı yeniden yorumlayan kişi değil midir? (87)

Fusun Akatlı, “Kırk Oda” başlıklı yazısında, “edebiyatçı” denen kişi, okurlara göremediklerini gösteren ya da “hep ‘öyle düşünmeye’, ‘öyle sanmaya’ alışageldiklerimizi sarsalayan, bize başka, tanımadığımız ufukları haber verendir” (106) derken Mungan’ın aynı özelliklerine gönderme yapar. Akatlı, Mungan’ın kışkırtıcı olduğu kadar tehlikelerle de dolu olan bir yazın çabasına girişse de “[f]antaziyi alabildiğine yazınsal kılmış, bütün hümorunun gerisinde iç burkucu bir gerçeklik duygusu yaratmış” olduğunu söyler (106). Akatlı, “kadın sorunsalı”nın sık sık gündeme geldiği, tartışılıp sorgulandığı bu dönemde Mungan’ın baştan başa kadın dünyası ve kadınlık rolü üzerine kurulu bu öykülerinin çok ciddi sözleri olduğunu belirtir (107). Fatmagül Berktaş ise “Masallar Dünyasında Temel İzlek, Aşk” adlı yazısında *Kırk Oda*’daki öyküleri okurken zihninde feminizmin çeşitli temaları ve yabancılaşma teorilerinin birbirini kovaladığını söyler; ancak ona göre Mungan’ın yaptığı en önemli yanı, “bütün bu düşünceleri, teorileri bizim, Türkiyeli kılması”dır (5).

Murathan Mungan, “Ben Aşkı Yazıyorum” başlıklı yazısında “neden masal?” sorusunun yanıtını şöyle verir: “Bir masal kentinden, Mardin’den gelmiş olmamdan belki. Benim için Mardin, içinde değişik kültürlerin yaşamasından

doğan bir atmosfer. Çocukken dinlediklerimden, yaşadıklarımından örölü bir dünya var” (56). Mungan, kendisinin “[c]insiyetçi ideolojiyle ödeşmenin savaşını vermiş biri” olduğunu, “kadın ya da erkek ideolojisiyle özdeş bir ilişki” yaşamadığı için olaylara farklı bir açıyla bakabildiğini ve bu avantajını da sanata dönüştürdüğünü söyler (56). Toplumsal rollerin, toplumsal dayatmaların insanların önlerinde duran en büyük engel olduğunu düşünür yazar (*Murathan* ’95 368). Bu yüzden de yapıtlarında, insanları kendileri olmaktan alıkoyan, “gelenek”, “görenek”, “töre”, “kültür” gibi adlar altında varlığını sürdüren belirlemelerin ve ketlerin açıktan açığa ya da içten içe bizi birbirimize benzetişinin izlerini sürer. Yazdığı her şeyde “rolçözümsel kaygı” taşıdığını ve “rolçözümsel bir okuma”nın önünü açmayı amaçladığını söyleyen Mungan, yazarlığının ana temalarını “[g]ündeliğin ayrıntılarındaki ‘ideolojik muhteva’, gündelik ritüellerde kullanılan maskeler ve roller” olarak belirler (205).

## **B. “Sanatın Dar Köprüsü”nden Geçerken**

Yurdanur Salman ve Deniz Hakyemez, “Öykülemenin Öyküsü” başlıklı yazılarında, sözlü gelenekte öykülemenin taşıdığı öneme değinirler (5). Tüm uygarlıklara ait tarihsel ve toplumsal bilgiler hep mitler, masallar, destanlar, öyküler biçiminde kodlanarak korunup aktarılmıştır (6). Susan Lohafer’ın deyişiyile öykü, “yazınsal dışavurumun eski, belki de en eski sanatsal biçiminden doğmuş, görece yeni bir sanat türüdür” (alıntılayan Salman ve Hakyemez 10). Lohafer’a göre, öykü türünün ortaya çıkışı da yazarların “masalın davranışlarını cilalamayı, fazlalıklarını alarak ona yeni bir biçim kazandırmayı öğrenmeleriyle” olmuştur (10).

M. H. Abrams, “Kısa Öykü” adlı yazısında kısa öykünün “tek bir olayın ince işlenmemiş anlatısı” dediği fikradan farkının—tıpkı romanda olduğu gibi—eylemin, düşüncenin, kişiler arasındaki etkileşimlerin “sanatlı bir kurgusal örüntü biçiminde” düzenlenmesi olduğunu söyler (54). “ ‘Masal’da ya da ‘olay öyküsü’nde ilgi, olayların akışına ve sonucuna odaklanmıştır” der Abrams (54). Edgar A. Poe’nun, öykünün sınırlarını “bir oturuşta”, dahası yarım saat ile iki saat arasında değişen bir süre zarfında okunabilirliğiyle çizdiği bilinmektedir. Bu tür tanımlamalara gitmenin çok bir şey ifade etmediği doğruysa da, öykü türünün uzunluğunun, yaratılmak istenen etki ve bu etkiyi gerçek kılmak için gereken tekniklerle doğrudan belirlendiği söylenebilir. Abrams da yukarıda değinilen yazısında, öykünün “kadro”sunun sınırlı olma zorunluluğundan ve bu kişilerin çözümlenmesinin en aza indirildiğinden söz eder (55). Öykülerin çoğu kez, doruğa yakın ya da doruktan hemen önce başladığını belirten Abrams, ayrıntıların en aza indirilmesi ve düğümün çabucak çözümlenmesi gibi gözlemlerini de sıralar:

Ana olay, çoğu zaman kahramanın yaşamını ve kişilik yapısını olabildiğince ortaya çıkaracak biçimde seçilir; ayrıntılar da, kurgunun geliştirilmesi açısından büyük önem taşıyacak biçimde kullanılır. Anlatıdaki bu yalınlık, iyi bir kısa öyküdeki ustalığı, daha geniş kapsamlı ve gevşek dokulu olan romandaki ustalığa göre çoğu zaman daha açıkça görülebilir kılar. (56)

Boris Eyhenbaum’a göre 18. yüzyılın ikinci yarısından itibaren, özellikle de 19. yüzyılda roman bir başka özelliğe bürünmüştür. İnceleme, gezi yazısı, mektup, anı gibi zihinsel serüvenin süreçlerini sergileyen yazınsal biçimlerin gelişme göstermesinin etkisi büyüktür bunda. Roman ve öykünün türdeş değil, aksine birbirine oldukça yabancı biçimler olduğunu düşünen yazara göre “öykü, temel, ilk

biçimdir (bu, ilkel olduğu anlamına gelmez). Roman tarihten, gezi anlatılarından gelir, öyküye masaldan, fikradan (anekdottan)” (175). Eyhenbaum, bu iki türün okuru çıkardığı yolculukları oldukça şairane bir şekilde betimler:

Roman, değişik yerler dolaşarak yapılan ve sakin bir dönüşle bitecek olan bir gezintiye benzetilebilir, öyküye, bir tepeye tırmanmaya benzer, amacı da bu yükseklikte ortaya çıkacak manzarayı bize göstermektir. (176)

Öykü tek bilinmeyenli bir denkleme roman “çok bilinmeyenli denklemler dizgesi” yardımıyla çözülen ve ara kuruluşların son yanıttan daha önemli olduğu” bir problemdir (176). Eyhenbaum’un deyişiyle öykü bir “giz”; roman ise “bir tür bilmece ya da bulmacadır” (176).

Virginia Woolf, 1927’de kaleme aldığı “Sanatın Dar Köprüsü” adlı yazısında yazarların neden artık kendilerini ifade edemediklerini anlamak için kentin büyük caddelerinde dolaşmanın yeterli olduğunu söyler. Cadde boyunca kapısını penceresini sımsıkı kapayıp kendini, özel yaşamını korumaya çalışan insanlar vardır: “İçlerinden biriyle konuşacak olursak onun ihtiyatlı, sırköpü, kuşkucu bir hayvana dönüştüğünü, gölgesinden korktuğunu ve faka basmamak için son derece dikkatli hareket ettiğini görürüz” (92). Kafasının içinde çağrışımların birbirini kovaladığı “insan”, artık duygularını da ayırt edemez haldedir. Öyle ki “[e]skiden beyne bir bütünlük içinde giren duygular artık eşikte parçalanmaktadırlar” (93). Mungan’ın söz ettiği parçalanmışlığın yüzyıl başında Woolf tarafından kehanetidir bu. Virginia Woolf’un bir başka kehanetiye “[p]ek çok sanat biçimini çoktan yiyip bitirmiş olan roman denilen o yamyam, daha da fazlasını midesine indirmiş olacak” (94) diyerek düzyazı olduğu halde biçeminde şiirin pek çok özelliğini taşıyacağını söylediği bir türe ilişkindir: Woolf’un,

“[ş]iirin coşkusuyla, düzyazının aleladedeliğini birleştirece[ğini]” (94) belirttiği bu tür öyküdür.

Her şeyden önce onun, tanıdığımız biçimiyle romandan, öncelikle yaşamdan biraz daha uzak durmasıyla ayrılacağını tahmin edebiliriz. Şiirin verdiği kadarıyla yaşamın ana hatlarını verecek, ama ayrıntı vermeyecektir. Düzyazı edebiyatın harikulâde özelliklerinden biri olan olguları belgeleme gücünden daha az yararlanacaktır. (95)

Öykü türü, bütünlüktense parçalılığı ele alışıyla ayrıntıları gözardı ediyor gibi görünebilirse de, yoğunluğuyla “sanatın dar köprüsü”nü ustaca geçmiştir. Zaten Virginia Woolf da “[s]anatın dar köprüsünü elinizde bütün araçlarla geçebilmeniz mümkün değil” demektedir (97). Sonuçta, öykü türü sahip olduğu geniş açıyla, edebiyatın ırmaklarına bambaşka yataklar açmıştır.

### **C. Bütünlükten Parçalılığa: Yarınsız Bir Tür**

“Şiir” türü uzun süre edebiyatın zirvesindeki yerini korudu; öyle ki “edebiyat” denildiğinde kastedilen de aslında şiirdi. 20. yüzyıla gelindiğindeyse, şiirin büyüdü dünyasında sözcük olarak karşılığını bulabilecek o ince duyguların ifade biçiminin roman olamayacağı söylenip dursa da, roman gündemi tamamen kapladı. Murathan Mungan, “Hayatım Roman, Hayatımız Hikâye” adlı yazısında, içinde yaşamaya çabaladığımız “seri tüketim teknolojisi”nin her şeyi hızla sildiğini söylerken (69) teknolojiye paralel olarak gelişen bu akış içerisinde günden güne belleksizleşen topluma atıfta bulunur. Roman ve öykü türü üzerine dikkat çekici belirlemelerde bulunan, bunların denk geldiği psikolojik koşullanmaları çözümleyici nitelikte çok önemli bir yazıdır bu. Birçok edebiyat dergisinde



rastladığımız, öykü yazarlarına yöneltilen “temel soru”nun “Ne zaman romana geçeceksiniz?” oluşunun, öykünün başlı başına bir tür olarak değil, “roman öncesi uğranması ve aşılması gereken zorunlu bir uğrak yeri” (72) olarak görüldüğünün kanıtı olduğunun altını çizen Mungan, bu yazınsal tercihin psikolojik bir karşılık da içerdiğini söyler (73).

Roman ve hikâye arasında kaba bir benzetme yapacak olursak, en hafif adlandırmayla, roman başlar, gelişir ve biter. Okuyucunun elinden tutar, onu bir yola çıkarır; eline, izleyeceği güzergâhın, kişilerin ve maceraların haritasını, sorularını verir. Ne kadar sürpriz yaparsa yapsın, ne kadar oyun kurarsa kursun, okur, sayfalar boyu aynı haritanın içindedir. İster klasik, ister modern olsun, romanın, en önemli özelliklerinden biri, mimari bir yapı bütünlüğü göstermesidir. (73)

En yenilikçi, geleneği kıran, parçalı, deneysel roman örneklerinde bile mutlaka dağınık parçaların bir denklemi oluşturduğu, bir tutarlılık ve bütünlüğü kaçınılmaz bir biçimde kurduğu görülür. Mungan da öngöremiyor olabileceği uç örnekleri, öncü yönelimleri dışta tutarak bir romanın “en parçalanmış, en bölünmüş hali; en sıçramalı anlatımı, en çapraşık kurgusuyla bile, kendi üstüne katlanabilen, kendi içinde amaçlanmış ve gözetilmiş bir bütünlük kurmaya çalış[tığını]” söyler (73). Yukarıda söz edilen, okurun romana yönelişinin altında yatan duygusal durumun ya da okurun “yazınsal tercihinin dışında” sayılabilecek psikolojik tercihinin Mungan’a göre en belirleyici yanı bu “bütünlük”, “tamlık” duygusudur:

İnsanoğlunun, gövdenin tamlığına, bütünlüğüne olan içgüdüsel düşkünlüğüne, bir biçim olarak dairenin tamamlanmışlığına, kendine kapanmışlığına olan güven gereksinimine en uygun düşen

bir yapı karşılığı taşıyor roman. En azından her roman, daha başlangıcında bunu vaat ediyor. İnsan egosu, ucu açık olan şeylere tahammülsüz. Belirsizlikten nefret ediyor. Daha doğrusu, bütün toplumsal ve kültürel eğitim, belirsizliğe karşı duyulan korku üzerine kuruluyor. Bütünlük, sağlamlığın ya da sağlığın işareti olarak anlaşılıyor. Bütünlük, kültürümüzün belli başlı kavramlarından biri. Bütün dinler, bilimler, sanatlar ve toplumsal kurumlar, bu kavram üzerine yapılıyor. Sonsuzluk karşısında ‘sonluluğumuz’, varlığımızı koruyor. Parçalanmışlık karşısında bütünlük; yarım kalmışlık karşısında tamamlanmışlık; bilinmezlik karşısında açıklanabilirlik; boşluk karşısında belirlilik istiyoruz.

(73)

Mungan, sonu evlilik ya da ölümle biten filmleri sevişimizin nedeni de belki budur diye düşünür. İkisi de bir “sonu” imler ne de olsa; dahası yoktur, her şey yerli yerine oturmuştur. “Oysa hikâyeye tadını veren şey, bir biçimde yarım kalmışlığıdır” (75). Boşlukları tamamlamamız, öyküyü yeniden yeniden yaşamamız, yaratmamız gerekir. Bu yarım kalmışlık, bizden hayalgücümüzü kullanmamızı, tüm birikimimizi katmamızı bekler. Mungan şöyle devam eder:

Hikâye, romandan çok daha fazla iş bırakır size, hayal gücünüzü zorlar, sizi işin içine katar, alan ve inisiyatif tanır, boşlukları doldurmanızı ister. Anlattığı her şeyi yeniden anlamlandırmanızı bekler. En önemlisi roman, türü ve doğası gereği, kısa bir süre sonra kendine özgü alışkanlığını yaratır. En kötü roman bile, kimi zaman alışkanlık kolaylığıyla okunur; alışkanlıklarla sürdürülen evlilikler, ilişkiler gibidir; ya kişilere, mekânlara ya da olayların

gidişine alışmışsınızdır, fazla zorlanmanız gerekmez, ayak sürümeniz yeter. En azından bitene kadar idare edebilirsiniz. Oysa hikâye, her seferinde bir kitabın içinde bizi böler, bir hayata ve insanlara tam alışmışken, ortada bırakıverir; bize, terk edilmeyi, bırakılmayı anımsatır; yepyeni kişiler ve yeni durumlarla karşı karşıya getirerek yeni sınavlara sokar; yeniden birini, birilerini tanımayı ve güvenmeyi öğrenmek zorunda bırakır. (75)

Mungan'a göre, yaşamımızın "dar zamanlarına, ara kesitlerine, sıkışıp kalmış parçalarına" ışık düşüren öykü, "bir ömrü kuşatacak büyük bir hayat tasavvuru olarak değil, daha çok alçakgönüllü bir şimdiki zaman bilgisi ve sanatı olarak" kurar kendini (75). Öykünün bir "şimdiki zaman sanatı", romanınsa bir "geniş zaman sanatı" olarak kendini kurguladığını söyleyen yazar şöyle sürdürür sözlerini:

Tüm bir hayat, yarın beklentisi üzerine kuruluyken, roman, kendi bünyesi içinde olası yarınlar kurarken, hikâye, kimseye bir yarın duygusu vermiyor. Bu anlamda bir öksüz sanatı. Gidecek yeri yok. Orada öylece duruyor. (75)

Yaşantılarımızın belirsizliğine koşut bir varlık gösteren öyküden uzak durulması, boşlukta asılı kalmış, puslu sonların ürkütücü bulunması gerçekten düşündürücüdür. Yazar da bu soruyu sormaktadır: "Niye hep bir kesinlik, iri harflerle yazılmış süslü bir 'SON' yazısı istiyoruz hayattan? Bir 'son bilgisi' niye hayatın teminatı oluyor gözümüzde?" (76). Paramparçalığı ve yarınsızlığıyla öykü, belki de okura gündelik yaşamın geçiciliğinin hüznünü duyuruyordur yeniden.

Öyle, kırık dökük, öyle yarım kalmış, öyle dağılmış, öyle tamamlanmamış bir dolu olayla, dört yana saçılmış parça parça bir hayat yaşıyoruz. Roman, yoksul hayatımıza bir şaşaa kazandırıyor kendi gözümüzde. Bize tamamlanmışlığın zaferini tattırıyor. Sahte zaferini. Kendimizi, bir roman kahramanı sanmamıza neden oluyor. Hikâye ise, katı gerçekliğiyle hayatımıza daha çok benziyor: Parçalanmış, kırık dökük, sonunun ne olacağını bilemediğimiz, belirsiz, ucu açık... Yarını olmayan... Galiba asıl bundan korkuyoruz. Hayatımızdan... (76)

### **Ç. İçe Bakan Göz ve Yer Değiştiren Otorite**

Timour Muhidine, “[y]akın tarihi içinde Türk edebiyatı, özyaşamöyküsü, günce, itiraflar ile batı edebiyatının kurmuş olduğu bağları kurmamıştır” der (84). Ahmet Hamdi Tanpınar da “Romana ve Romancıya Dair Notlar I”de bu konuya değinirken, Hristiyan dünyasının günah çıkartma olgusundan kaynaklanan “içe doğru çevrilmiş araştırmacı göz” (58) sayesinde kendini yoklama, derinleştirme terbiyesini edinmiş olduğunu söyler. Yazara göre bu etken, modern romanın ortaya çıkışına da yardım etmiştir (59). 1997 yılında yayımlanan *Paranın Cinleri*, Mungan’ın kendine çevirdiği gözlerinin ürünüdür:

Bu kitaptaki ben, doğrudan benim. Anlattıklarım bütünüyle yaşamımdan alınmadır. Bende iz bırakan kimi anlar ve anılardan yola çıkarak, yaşadıklarımın yazdıklarımına nasıl sızdığı üzerine belgeleyici olması amaçlanmış metinlerdir. (“Gizli Ben” 84)

Mungan, *Paranın Cinleri*’nde Mardin’e, ailesine ve çocukluğuna ait birçok anıyı okurla paylaşır. Bu kitapta yer alan “Fazla Cesaret Fazla Merhamet Fazla Sevgi”

adlı yazıda, on yedisinde annesinin öz annesi olmadığını öğrenen Mungan'ın dünyayla arasındaki gerçeklik bağının sarsılışına tanık olunur. Yazarın “[y]üreğim üveylik yaralarıyla dolu” (74) deyişi okura cömertçe açılmış yüreğinin sesidir. “Sonrasında kabaca söylersek: Hayattan kaçtım, sanata sığındım. Yazı’yı evlat edindim, okurları akraba...” (75) diyen Mungan, sanatın yaşantısındaki—başka herhangi bir şeyle doldurulamaz nitelikteki—yerini belirtir. Sanat onu üveylikten, yaşamın kıyısındalıktan çıkaracak, yaşamın tam da göbeğinde var kılacaktır.

Ahmet Hamdi Tanpınar'ın “içe doğru çevrilmiş araştırmacı göz” diye dile getirdiği “kendiyi yüzleşebilme terbiyesinden” hareketle ele alınması gereken bir diğer yapıt da 1996'da yayımlanan *Murathan '95*'tir. Mungan, bu kitabı şöyle tanımlar: “[O]kurun huzurunda kırk yaşına küçük bir saygı duruşu” (*Murathan '95* 15). Başka türlü söylemek gerekirse:

Vardığı eşikte ardına dönüp, bir tür ödeşme, bir hesaplaşma, bir döküm, geçmişe son bir kez bu kadar derinden bakma... Hem ‘kesin bir kopuş’, hem ‘derin bir süreklilik’ için geçmişin dağınık malzemesinin ortasında tarafsız gözlerle kendini bir yabancı gibi uzun uzadıya gözden geçirme... (15)

*Murathan '95*'te yazarın şiir, düzyazı ve oyunlarından seçmelere ek olarak şarkı sözleri, gazete ve dergilerdeki yazıları, söyleşilerden bölümler, radyo oyunları ve “film hikâyeleri” yer alır. Kısaca söyleyecek olursak, Mungan'ın tamamladığı, yarım bıraktığı, bir gün tamamlamayı umduğu ya da artık tamamen vazgeçtiği çalışmalarıdır bunlar. Kendisi *Murathan '95*'i “bir tür yolculuk kitabı” olarak tanımlar ve şöyle sürdürür sözlerini: “Okur karşısında korunmasız ve çıplak durduğum; mutfağımı gösterdiğim, atölyemi gezdirdiğim bir kitap bu” (16).

*Murathan '95*, yirmisinde ilk imzalı yazısı yayımlanan ve tüm enerjisiyle kendini

yazıya veren Mungan'ın kırk yaşına ya da yirmi yıla sığdırmayı başardığı yirmi kitabın bir dökümüdür; okura, içinin “kırk oda”sının anahtarını verişidir.

Julio Cortázar, Charles E. May'in editörü olduğu *The New Short Story Theories* (Yeni Kısa Öykü Kuramları) adlı kitaptaki “Some Aspects of the Short Story” (Kısa Öykünün Bazı Yönleri) başlıklı yazısında roman-öykü ikiliğinin film-fotoğraf ikiliğiyle karşılaştırılabileceğini söyler (246). Yazara göre öykü, tıpkı fotoğrafın kameranın kısıtlı açısına mahkum olması gibi bir sınırlılık taşısa da aynı zamanda şöyle bir paradoksu bünyesinde barındırır: gerçeğin parçalanmışlığı ve sınırlandırılmışlığına karşın ortaya konulan bu kesitin sınırlarını aşip kameranin ulaşabileceğinden çok daha geniş boyutlarda bir görüntüyü imlemesi. Bu noktadan hareketle öykücülerin çeşitli anlam katmanlarına açılımı olan imgeler yakalamaları gerektiği söylenebilir. Bu da görünenden derin, farklı anlam boyutları içeren, kendinden ötesine ışık düşüren, böylelikle okurunu da kurgulayan bir öykü anlayışına işaret eder. Semih Gümüş, “Bir Anlatı Olarak, Kısa Öykü” adlı yazısında çoğullaştırıcı bir etkinlik alanı yaratan öykünün yansıtıcı olmakla birlikte yaratıcı da olduğunu belirtir. Gümüş, okurda zihinsel bir süreci, yaşantıyı başlatan bu etkinlik için şöyle der: “Öykünün adım adım anlaşılmasından çok, derin yapısıyla, yorumlama alanlarıyla ilgili okumalar gerektirir bu süreç” (115).

Suzanne Ferguson, “Kısa Öykünün Türler Sıralanımındaki Yükselişi” başlıklı yazısında insan topluluklarında olduğu gibi, yazınsal tür topluluklarında da “zaman içinde sınıfların kendilerini yeniden düzenledikleri, yeni üyelerin alınıp eskilerinin çöpe atıldığı” toplumsal bir dizge olduğunu söyler (40). Aynı şekilde metin de hızlanmış, parçalanmış, kopuklaşmış, deneyselleşmiştir; zaman zaman bir gize, hatta bilmeceye dönüştüğü bile söylenebilir. Yurdanur Salman ve Deniz Hakyemez, “postmodern” öykü metninde sıkça “yazınıçi, metinlerarası, türlerarası,

dizgelerarası, ekinlerarası” göndermelerin kullanıldığını, kurguyla oynandığını ve “sinemasal, resimsel, müziksel tekniklerin” devreye girmesiyle iyice parçalanmış metinlerden oluşan “öykü örüntüleri”yle karşı karşıya olduğumuzu söyler (14). Süregelen görsel bombardımana rağmen şüphesiz hâlâ anlatılacak çok şey vardır ve anlık çakımlarda gizlenen anlamların izini sürmek öykü türünün işidir. Yazının içselleştirilmesi sonucunda okur kitlesinin nicelik olarak artıp nitelik olarak gelişmesiyle toplumun ihtiyacına ve yaşantının hızına ayak uyduran bu yeni tür “öykü”, okurundan da eskiye oranla daha çok şey bekler: katılım yani bilgi, birikim, yorum yeteneği, çağrışımlarla hareketlenecek zengin hayalgücü. Semih Gümüş, “Öykünün Dünyası ve Eleştirisi” adlı yazısında bu konuda şunları söyler:

Öykünün alımlama süreci boyunca okurun bilişsel yetilerini daha üst düzeye çıkarması; entelektüel birikime daha çok başvurması; soyutlama edimini daha çok içselleştirmiş olması; metnin susku noktalarını ve yeniden üretilebilir anlamlarını algılamaya açabilmesi, ucu açık öykü metninin anlamlarını çoğaltabilmesi, ama bu alımlama etkinliğini doğru saptamalarla varsıllaştırabilmesi, dolguyu kendisinin tamamlaması gerekir... (108)

20. yüzyılda yaşamı kaplayan görsellik, insanların roman okuma zahmetine girmelerine gerek bırakmayacak denli hızlı üretilip tüketilmektedir. Öykü, hızla evrilen toplumda—yaşam tarzına denk düşen—fragmanlardan oluşan yapıyla yerini bulmuştur. Yapıya ait bu özellik aynı zamanda okur profilini de belirlemiştir. Mungan’ın “Hayatım Roman, Hayatımız Hikâye” adlı yazısında öykü türünün “doğası gereği” alışkanlıkları zorladığını söylerken işaret ettiği de budur zaten. Yepyeni kişiler, olaylar, duygularla örülü her yeni öykü, okuru

bambaşka yerlere savururken yazarın deyişiyile “insanların becermekte en çok zorlandıkları şeyi ister: Yeniden başlama gücünü...” (75).

#### **D. Kırkinci Oda Yasağının Kırılışı ve Okura Uzatılan Anahtar**

Çocukluğumuzdan beri masalın bir yerinde karşımıza çıkar:

Kırkinci Oda yasağıdır bu. Üstelik anahtar elimize verilmiş, seçim bize bırakılmıştır. Sancılı bir ikilemin ortasında kalakalırız.

Sonunda insan aklı ve duyarlılığı; bilme ve öğrenme tutkusu; tanıma ve anlama merakı, cezası ne olursa olsun anahtarı seçer.

Kendi kırk odamın inşasına böyle bir anahtarla başladım.

Yalnızca yakın çevrenizden, mahallenizden, işyerinizden değil; masallardan, öykülerden, romanlardan, oyunlardan, filmlerden de tanıyorsunuz kahramanlarımı. Kırk odalık bir saraydan geçerek çıkıyorlar günümüz sokaklarına. Kapının öte yanına.

İşte size uzattığım anahtar...

*Kırk Oda*'nın arka kapağından alınan bu bölüm Murathan Mungan'ın okura yaklaşımını gözler önüne seriyor. Mungan, 1987 yılında *Yeni Gündem*'de yayımlanan “Ben Aşkı Yazıyorum” adlı yazısında “[k]imi öykülerimde Fassbinder'in kimi filmlerinde yaptığı gibi, okur ile malzeme arasına her an tersine dönebilen bir mesafe ve özdeşlik ilişkisini kurmaya çalıştım” der (57). *Kırk Oda*'nın masalcısı, okura anahtarı vermiştir ancak otomatik sonlara koşullu okurlar aradıklarını bulamazlar orada:

Belirli aşk öykülerine alışkın okur, benim öykülerimden tedirgin olacaktır. Benim istediğim ve seçtiğim bir tedirginlik bu. Ona eski aşkların tadını veren cümlelerle de karşılaşılıyor. Ama tam da ne



güzel dediği an altından halıyı çekiyorum. Yazar uzun süre yalan söyleyemez okura... (57)

*MESKALİN 60 draje*'de yer alan "Metne Mesafe" başlıklı yazısında Mungan, "mesafe" kavramının kendi yazma ediminde temel ilke olduğunu söyler. Yazarla metin arasında, Mungan'ın "uzak aç" ve "okura soluk alma payı tanıyan bir alan serinliği" olarak gördüğü mesafe mutlaka bulunmalıdır:

Bu aynı zamanda, okura, metnin içinde yazarın yardımını olmaksızın tek başına devinebileceği, kımıldayabileceği bir alan yaratmak olduğu gibi, metnin içerdiklerini, okurun kendisinin keşfetmesini, anlamasını, görmesini sağlayan bir olanak tanımak da demektir. Kısacası, yazarla, yazısını ayıran; okur olarak bizim de ayırmamızı sağlayan temel bir tutum alıştan söz ediyorum. (246)

Yazdıklarına kendini fazla kaptıran yazarların kapıldıkları heyecan ve hayranlığın, isteyerek ya da istemeyerek metni okura dayatmak olduğunu söyleyen Mungan'a göre buradaki tehlike, "yazarın bir noktadan sonra, okurun işine karışması, hatta düpedüz onun işini yapmaya kalkışmasıdır" (247). Açık seçik bir biçimde sunulan malzeme, etkinliği elinden alınan okurda merak uyandırmayacak, ona gizler sunmayacaktır; dolayısıyla o da ikinci bir okumaya girişmeyecektir. Yazar ve metni arasındaki bu kopamama ilişkisinden hareketle, anne göğsünden kopamayan bebek örneğini veren Mungan, böylece metnin okura "gereken alanı" açmadığını söyler. Ona göre "[y]azma süreci, aynı zamanda yazarın metniyle kendi arasındaki kopuşu gerçekleştirdiği bir süreçtir" (248). Bu kopuş, iyi bir yazar için nerede duracağını bilmek demektir. Yazılanlar kadar yazılmayanlar da stratejik öneme sahiptir; öyle ki "[s]öylenmiş sözlerin arasındaki uzaklıkta, söylenmemiş şeylerin okurca seslendirilmesi istenen sessizliği yatar" (248).

Metninin “okur karşısında tek başına var olmasına izin veren yazarın sahip olduğu bu serinkanlı ve sağduyulu tutum” (248) bir yazarın okura sunduğu evrenin sınırlarını belirlerken, aynı zamanda da kendi “otoritesiyle” kurduğu ilişkiyi açık eder. Okuyucuya tanınan özgürlük onu metnin tüketicisi olmaktan çıkarıp yazar gibi etken ve üretici kılacaktır. Mungan’ın deyişiyle yazar, “kendi metni içinde kendini büyütebilmeli ve uğurlayabilmelidir. İyi yazarlar, metin içindeki ergenliği kısa süren yazarlardır” (248).

*Paranın Cinleri*’ndeki son yazı olan “Gizli Ben”de, çocukluğu ve ilkençliği boyunca “üne, alkışa ve sevimye düşkün” (90) olduğunu söyleyen Mungan için ün, aslında “aşırı-kimlik” demektir. Yazar, “[k]ıstırıldığım kimliğin kapanından ancak böyle kimlik aşırı bir ünle çıkabileceğimi duyumsamış olmalıyım” der (91). Bu yazının barındırdığı anlam yoğunluğu, Mungan’a ait birçok ipucu sunmaktadır okura. “Gizli Ben”in sonuna doğru, yazarın avukat olan babası İsmail Mungan’a ait bir fotoğraf vardır. “Mardin olayları”nı başlatmakla suçlanan babanın Diyarbakır Hapishanesi’nden çıktığı gün çekilmiştir bu fotoğraf. “Muro”, babasına kavuşmuş olmak ve patlayıp duran flaşlarıyla kalabalık bir gazeteci grubunun ortasında bulunmaktan hoşnutsa da, babasının gazetecilerle başbaşa kalması için salondan uzaklaştırılmıştır. O da, salona açılan odasının camlı kapısına astığı boş beyaz kağıt ile varlığının kanıtını bu fotoğrafta ölümsüz kılmıştır:

Fotoğraflar çekiliyor. Bütün fotoğraflarda babamın yanındaki kapının camında o boş, beyaz kâğıt görülüyor: Gizli Ben.

Oradayım. Babamın yanı başında.

Kâğıdı öne sürüp, kendimi geri çekmemin işaretinde, sonraki hayatıma ait bir metafor bulmak mümkün elbet.

Görölmek uğruna, yıllardır o boş beyaz kâğıda yazıyorumdur belki  
de... [. . . .]

Kaç yılın sayfasında kendimi arıyorum. O cama asılmış boş, beyaz  
kâğıt parçasından bu yana kaç sayfada göründüm kayboldum.

Sahi ey okur, beni hiç gördünüz mü? (95)

## BÖLÜM II

### GELENEKSEL ANLATILAR PEŞİNDE

“Doğu zamanında yaşanan, unutmaya ve yitirme kolaylığına karşı kaydetme krizi yaşayan bir yazar” (Giderer 13) olan Murathan Mungan’ın yazınsal evreninde yer alan geleneksel motifler tartışılmaz bir otantik atmosfer kurar. Yazarın bu motifleri yeniden ele alışı, geçmişle günümüz arasında köprü kurmaya yaramaktan başka, daha genel bir yazın sorunsalını imleyişiyle de anlam taşımaktadır. Mungan’ın şu sözleri bu bağlamda anılmalıdır: “Ben otantik olanın en modern olduğu kanaatindeyim. Tabii önemli olan, otantiğin hangi bakış açısıyla, hangi dünya görüşü ışığı altında ele alındığı” (*Murathan ’95* 357).

Murathan Mungan’ın ikinci öykü kitabı olan *Cenk Hikâyeleri*’nde yer alan öykülerin hepsinin odağında iki erkek arasındaki ilişki vardır. Nüket Esen, “Murathan Mungan’ın İki Hikâyesinde ‘Ben’ ve ‘Öteki’ ” başlıklı yazısında “halk hikâyelerinin çeşnisi”ni taşıyan, ancak çağdaş göndermeleri de olan bu öykülere “ile hikâyeleri” demektedir (76). *Cenk Hikâyeleri*’ndeki “Kasım ile Nâsır” adlı öyküde de kitabın “ile” ve “öteki” kavramlarını merkeze alan yapısını açımlayan, cenklerle yazılı tarihi dile getiren şöyle bir bölüme rastlanır: “Hep bizler ve ötekiler var. Hep bir ‘İLE’ ikilisi var. Düşmanlıkların temelinde ise insanın bir türlü kendi olamayışının sancısı yatıyor... Kendi olamayan insan her şey oluyor, olabiliyor” (165).

## A. Töre Eleştirisiyle Erkeksiliğin Yıkılışı

*Cenk Hikâyeleri*'ndeki öykülerin her biri bir savaşımlı anlatır aslında.

Dostluk ve sevgi, töreler ve geleneklerin müdahalesi sonucu şiddet ve ölümle iç içe geçer. Ataerkil toplum yapısının getirdiği “sınama”, daha açık bir şekilde söylenecek olursa şiddet yoluyla “erkeklığın kanıtlanması” ritüelleri, çocukluktan erkeklığe giden yolda uğranmadan geçilemeyecek duraklardır. Böylece ergenler, o zamana dek dahil oldukları kadınlar topluluğundan ayrılacak ve “erkekler kulübüne” kabul edileceklerdir. *Cenk Hikâyeleri*'ne bu açıdan bakılırsa, buradaki öykülerin ergenlerin “erkeklığe kabul töreninin” ve geçmişte kalması gereken çocukluğa, hatta kadınlığın simgelediği doğaya da yabancılaştırılmalarının anlatısı olduğu görülür. Ne de olsa “[s]embolik anlamda dişil ilkenin, hemen hiç değişmeyen bir yapısı vardır: Hangi kılığa girerse girsin (anne, eş, kız çocuk, bilge kadın [Sophia], fahişe, vb.) o ‘doğa’dır” (Saydam 141).

“Ökkeş ile Cengâver”in yakın okumasına geçilebilir şimdi. İki yakın arkadaş olan Ökkeş ile Cengâver’in yaşlarının on beşi bulmasıyla, “erlik”lerinin töreyle sınanmasının da zamanı gelmiştir. Yapmaları gereken, dostluklarını bir kenara bırakıp birbirlerini “avlamaktır”. Anası Ökkeş’e bunu bir oyunmuşçasına algılayıp arkadaşını yakalamasını söylese de Ökkeş için “[b]u bir oyun değil, bir zulüm”dür (100). Töreyle göre, bu “ikinci sünnet”in ilk aşamasında o gün Ökkeş bir ağaca bağlanmıştır, Cengâver’e de onu kıyasıya dövmek kalmıştır. Cengâver için de zor olmuştur bu, ancak Dede “ağaca bağlamalık” olarak Ökkeş’i seçmiştir. Cengâver, “celladın utancı, kurbanın acısından zorluymuş” (109) dese de, arkadaşında açtığı yaralar anasının sürdüğü merhemle iyileşemeyecek türdendir. Ergenlere, belirlenmiş, standart ve sert bir kimlik giydiren ya da yapıştıran, onları her türlü kadınsı duyarlık ve incelikli duygudan arıtan törenin erkeksiliği

Cengâver'in de içini sızlatmaktadır. Şöyle seslenir arkadaşı Ökkeş'e: "İnan olsun, yarın beni yakalayacaksın. Yakalayıp yere yıkacaksın! İki kat er olmayacağım Ökkeş! Erliğin bir katı bile canıma yetti!" (109).

Ertesi gün, gün doğumundan gün batımına dek sürecek ikinci aşamada Cengâver av, Ökkeş ise avcı olacaktır. Töre gereği "avcısına yakalanan elini kaldıramaz" (103). Ökkeş'e düşen, tıpkı önceki gün onda yaralar açmaktan çekinmeyen Cengâver'in yaptığı gibi, bulduğu yerde arkadaşını dövmeştir. Cengâver'i iki günlüğüne düşman bellemesi için Ökkeş'e yalvaran anasının davranışı dikkat çekicidir. Kadın, adeta kendini oğluyla gerçeklemektedir; sanki eril ögenin ya da oğlunun zaferiyle kendi benliği de tamamlanacaktır: "Yüzümü yere dökme benim. Alnımı kara çıkarma. Eksik oğul anası etme beni" (101) diyen anaya göre, oğlu ve arkadaşı artık birbirlerinin erliğine tehdit oluşturmaktadırlar. Yine de Ökkeş, ne dul anasının sözlerini, ne de yılların töresini anlamak istemez bir türlü. Anası, Cengâver'i ve dostluğunu yitirmekten ölesiye korkan Ökkeş'e dayanamaz ve şöyle der sonunda: "Ne söz tutmaz aklın var be oğul! Yitireceksen yitir! İster Cengâver'i yitir, ister yoldaşlığını. Lakin bu evin er adını yitirme!" (102). Kocasını öldükten sonra kadının tek umudu da, evin tek eri de artık Ökkeş'tir. Dolayısıyla evin şanı şerefi Ökkeş'in erkekliğinde düğümlenir. Anası son bir umutla, ağaca bağlandığında Cengâver'in onun bedeninde açtığı yaraları anımsatır oğluna; artık bunun ötesinde söyleyeceği bir şey kalmamıştır. Anasının "[t]örelere büyü gibidir oğul [ . . . ] Töreyle akıl ermez, akıl ona uydurulur" (104) deyişi Ökkeş'in kulaklarında çınlamaktadır ama yine de şunları düşünmekten kendini alıkoyamaz: "Bir hayınlık vardı bu işte, bir kalleşlik. Bu oyunun sırtında bir hançer vardı. Sevgiyi, dostluğu, arkadaşlığı, yoldaşlığı yaralayan bir şey vardı bu törede. Her töre insanın bir yanını eksiltiyordu" (110).

Şafakta yola koyulurlar. Önce Cengâver, ardından da Ökkeş belirlenen “av alanına” bırakılır. Ökkeş, “[d]ostluğunun hesabını” (112) sormak için bir süre istemeye istemeye Cengâver’in izini sürer. Hâlâ ağırına gitmektedir her karışını ezbere bildikleri ormanda arkadaşının—hayvanmışcasına—izini sürmek. Her ağacını, koyağını, mağarasını tanıdığı bu yerde, Cengâver’in saklanabileceği yerleri şüphesiz bilmektedir ama bu ona göre “dostluğu arkadan hançerlemek”tir (114). Ökkeş “yüreğinin töresi”nce, birlikte vakit geçirdikleri, ortak bir geçmişin ısıltılarıyla anımsadığı yerlerde rastlamak istemez Cengâver’e. Dostlukları ve saflıkları yitirilmişse de, geçmişleri hâlâ korunup saklanabilir. Ökkeş, bir gün önce bağlandığı üç kayın ağacının olduğu tepeye güneş batarken varır. Cengâver orada onu beklemektedir.

Sabahtan beri nedensiz bir duygu Ökkeş’i uzak tutmuştu oradan  
[. . .] Demek ki Cengâver’le paylaştığı son mekânı bile kollanması  
gereken gençömrüne katmıştı. Demek ki oraya bile sahip çıkmıştı  
yüreği. Esirgemişti. (121)

Kısaca söylenecek olursa, “Ökkeş ile Cengâver”de töre ile sevginin cengi anlatılır. Hakkı Engin Giderer’e göre, “[t]örenin buyruğu ve dost sevgisi arasında kalan ‘Ökkeş ve Cengâver’, ihanetin, avın ve avcının acılarını yaşayarak, yara alarak, töreye rağmen ilişkilerini korumaya çalışırlar” (11). Bunu başarırlar da; hâlâ yüreklerinin esirgediği yerler ve anılar vardır. Erkeklik sınavının ikinci ayağı sona ererken tepede tekrar karşılaştıklarında göz göze gelirler. O anı şöyle dile getirir Mungan: “Gözleri cümle lisanların bittiği yerden bakıyordu” (122). Törenin ve “erkekliğin” tüm kıyıcılığına rağmen yazar, sevginin bu cengin galibi olduğunu okura duyumsatır. Nüket Esen, “ben” ve “öteki” kavramlarıyla kurduğu düzlemde bu öykü için şu yorumu yapar:

Bu hikâyede iki kişinin birbirlerine olan sevgileri düşman edici töreye rağmen ağır basmaktadır. Özellikle Ökkeş'te 'ben' yerine 'öteki'ni kollama görülür. Sevgi ilişkisinin zorluğu, insanları birbirine düşman eden, benmerkezci erkek söylemini içeren gelenekler araya girince iyice ortaya çıkmaktadır. 'Öteki'nden ayrı, ve hatta ona karşı olma zorunluluğu sevginin yanında acıyı getirmektedir. (82)

Hakkı Engin Giderer'e göre, *Cenk Hikâyeleri*'ndeki öykülerin önemli bir kısmının iki erkek adını taşıması cengin "erkek işi" oluşunu imler (11). "Kasım ile Nâsır" adlı öyküde toplumsal iradenin erkeksiliği, babasının Hazer Bey'e verdiği öğütte şöyle dile gelir:

Sevdalanmak erkeği zayıf düşürür. Sevmek kadının işidir. Erkeğe korumak, himaye etmek düşer. Erkek de sever elbet, lakin ailesini, kavmini, atları, silahları, savaşı, kan akıtmayı sever. Düşmanını da düşmanca sever. (129)

Aralarındaki sevgiyi hiçe sayıp Ökkeş ile Cengâver'i cenge zorlayan da aynı "erkeksi" mantıktır. Öyle ki, erkeklerin yürekleri kadınsı ve insanı zayıf düşüren duygular için değil, bambaşka şeyler için çarpmalıdır: "Erkek yüreğini yalnızca cesaret, yiğitlik, gözüpeklik ve adalet duygusu gibi duygular doldurmalı. Her erkek ancak kahramanlık hikâyelerine gönül düşürmeli" (130). Kısacası, "Cenk hikâyeleri"nden başkası erkeklere yakışmaz. Buna rağmen "Kasım ile Nâsır"da, yüreğine söz geçiremeyen Hazer Bey, aşiretine söz geçirecek denli güçlüdür; başka bir obadan bir kadına âşık olur ve göçer aşiretinin yerleşmesini sağlar. Böylelikle babasına ve geleneğe karşı gelen Hazer Bey lanetlenir; gerçi hak ettiği ölümdür ama tek oğul olduğu için babası ona kıyamaz. "Binali ile Temir" adlı öyküde



Binali'nin, ölümün de Allah ve şeytan gibi “erkek” olduğunu söyleyişi bu bağlamda oldukça önemlidir (203). Bu sözlerde, töre ve gelenek gibi toplumsal iradenin vücut bulduğu otoriter kurumların erkeksiliğine ek olarak, ölümün de “erkek” oluşu vurgulanır. “Kasım ile Nâsır”da, oba beyi olan babasının, adının ve aşiretinin geleceği olan oğlu Hazer'e verdiği öğütte erkekliğin altın kuralları anlatılsa da, aşk karşısında bunlar hiçe sayılacaktır. Hazer Bey'in aşkı, onu bu kurgusal erkekliğin çok uzağına düşürse de o, aşiretine söz geçirmeyi başararak yüzyılların töresini yıkacaktır.

## **B. Sevginin Kuruluşu ve Şiddet**

Nüket Esen, “Murathan Mungan'ın İki Hikâyesinde ‘Ben’ ve ‘Öteki’ ” başlıklı yazısında Emmanuel Levinas'ın *Totalité et Infini* (1961) (Bütüncüllük ve Sonsuzluk) adlı kitabında tartıştığı “ben” ve “öteki” kavramlarından hareket eder. Mungan'ın “Binali ile Temir” adlı öyküsünün iki kahramanı arasındaki ilişkiyi yorumlayabilmek için bu kavramların oldukça açıklayıcı olduğu söylenebilir. (Levinas felsefesi konusunda bilgi için Adriaan Peperzak'ın *To the Other* adlı kitabına bakılabilir.) Levinas'a göre insan “ben”inin otoriter yapısı, totaliter bir dünya görüşünü besler. Başka varlıkların farkına varmak, “öteki”nin üzerinden kendini yeniden konumlamak, bu totaliter “ben”i yıkacaktır. “Ben”in tekil dünyasını kırarak olan “öteki”nin varlığı sayesinde “ben”, “öteki” için varolmayı öğrenecek, “insan” olacaktır (Esen 76). Eğer bu ilişki otoriter duygularla kurulursa “ortaya çıkan boyun eğme veya eğdirme ilişkisi düşmanlığı, nefreti içerecek, bir cenk ilişkisi olacaktır” (77).

“Binali ile Temir”de görülen ilişkide Esen'in sözünü ettiği otoriter duygular açıkça görülür. Öykü, Temir'in Binali'yi ağır yaralı bir halde bulup

kendi mağarasına taşınmasıyla başlar. Bu, “ [ö]teki'nin varlığına tahammül edemeyen iki 'ben' ”in karşılaşmasıdır (77). Yalnızlığa, “tek” olmaya alışmış olan çoban Temir için hiçbir zaman bir “öteki” var olmamıştır; ilk kez kendinden başka biriyle paylaşmaktadır mağarasını.

Sadece 'ben' ile yaşamaya alışmış olan Temir mağarasında tedavi ettiği ve beslediği adamın, Binali'nin 'ben' ile karşılaşınca rahatsızlık duymaya başlar. Üstelik Binali kolay kabul edilecek bir 'ben' değildir; küstahtır, mağrurdur. (77)

Temir'in Binali'yi yaşama döndürmek için verdiği çabanın altında neyin yattığı sorusunun yanıtı düşündürücüdür; belki de Temir, Binali'yi öldürmek için yaşatmak istemektedir. Binali gözlerini açar açmaz bakışlarıyla Temir'e hükmetmeye başlar. “Hayat hakkıymış gibi” davranmaktadır (187); sanki her şey zaten bu “erkeğin” en doğal hakkıdır. Böylesi otoriter bir bakış, dağların yalnız çobanı Temir'i çileden çıkarır: “Bakışlarını hiç beğenmedim ben senin. Cümle dünyaya mülkünmüş gibi bakarsın” (188). “Bu iki 'ben'in, ikisi de 'öteki'nin varlığını hiç kabul etmemiş, kendinden başkasını hiç hissedememiş iki 'ben'in çatışması yaman olacaktır” (Esen 78). Böylece cenk başlar.

Dağların eşkıyasının sesi, “Binali'yim ben” diye çınlatır mağarayı (190). O anda Temir'in içinde çok derin bir yara sızlamaya başlar. Mungan şöyle dile getirir bunu: “Bütün çocukluğu canlandı, kırık dökük çocukluğu, itilmiş çocukluğu, horlanmış ezilmiş çocukluğu, çiğnenmiş çocukluğu” (190). Binali'nin sesinin tonudur bu yarayı kaşıyan ama Temir'in boyun eğmeye hiç niyeti yoktur. Binali yerinden kalkmamaktadır; bu yüzden de Temir'in her türlü aşığılamasına, işkencesine katlanmak durumundadır. Bu Temir'e yalvarmakla olacaksa da hayatta kalmak için gerekeni yapacaktır. Binali gibi azılı bir eşkıyanın varlığı,

kimsesiz bir çoban olan Temir'i yaralar: "Binali'nin efsanesinde hemen her delikanlının erkekliğini tehdit eden, küçük düşüren bir şey vardı. Binali'nin hikâyeleri, kendi eksiklerini, noksanlarını tamamlıyordu" (192). Kısacası, Binali'nin etrafındaki şöhret halkası ve "erkeklik mitosu" Temir'e kendini iyice horlanmış hissettirir. Adeta babasının gölgesinde ezilen bir oğuldur Temir. Murathan Mungan'ın anlatıcısı, Binali için şunları söyler:

Hükmetmenin görkemine kurulmuş saltanatını her yerde sürdürmenin alışkanlığında. Başka bir davranış biçimi bilmediğinden, yaşamı boyunca ikinci kişiye hep aynı davranmış, Temir ise hiç ikinci kişiyle birlikte olmamış. Şimdi bu karanık mağarada karşı karşıyalar. (193)

Uykusuz geçen bir gecenin ardından sabah olunca, Temir'in Binali'nin silahına işemesiyle cenk şiddetlenir. Temir açıkça Binali'ye ve onun adının etrafındaki erkeklik efsanesine başkaldırmıştır. Binali için ipler o noktada kopar: "Şimdi apaçık düşmandılar, birbirlerinin kanına susamış iki düşman. Düşmanlığın şehvet yüklü şiddeti her ikisini de sarmış, kanlarını tutuşturmuştu" (198). O güne dek erkekliğinin gücüyle kendini var etmiş, saydırmış Binali'nin, on beşindeki bu çocuk karşısında öfkesine hakim olmaktan başka şansı yoktur. Temir'in yaptığı işkenceler sürer; ne de olsa "[ş]iddetle öğrenenlerin, şiddetle yaşayanların, şiddetle var olanların sınırı yoktur" (208).

Binali sonunda Temir'in elinden kurtulsa da öfkesi bir türlü dinmek bilmez. Bu kez o avının peşine düşer; Temir'i yakaladığında bu kez onun cengi başlamıştır. Ne ki, her türlü işkenceyi sessizce karşılayan Temir hiçbir şekilde ona yalvarmaz. "Bir can için yalvarmam ben, vur gitsin" (216) diyerek Binali'yi çileden çıkarır. Oysa Binali ona yalvara yakara her türlü aşağılanmayı göze alıp canını

kurtarmıştır; Temir de aynı şekilde alçalmadıkça Binali rahat etmeyecektir. Her türlü işkenceye katlanan Temir, kanlar içinde, börtü böceğe yem olarak bir ağaca bağlanıp o gece ormanda bırakılır. Binali çıldırma noktasına gelmiştir; cenk sona ermiş, o yenilmiştir. Uykusuz bir gecenin ardından seherde koşa koşa Temir’i bıraktığı yere dönerken onun ölmüş olmasından delice korktuğunu fark eder. Soluk aldığı görünce sevinir, onu kucaklar öper; pişmanlık sarmıştır her yanını. Bu kez o, yaralıyı inine taşır ve yaralarını sarar. “Babalık etti. Artık iki kişiydiler. İlk kez sevgiyi tanıdı Temir. İlk kez şefkati tanıdı” (227).

Sonunda birinin yüreği yumuşamış, böylece iki kişi olabilmişlerdir. Egemenliğin el değiştirdiği bu ilişkide değişen çok da bir şey yoktur, sadece roller değişmiştir. Şimdi Binali, Temir’e hiç bilmediği bir silahla meydan okumaktadır: Sevgi. “Sen hiç sevgiyi bilmedin [ . . . ] Gizli gizli öleceksin. Her geçen gün biraz daha” (227) diyen Binali, bu iki “ben”den biri yok olmadıkça şiddetin sadece biçim değiştirebileceğini düşündürür. Sevgi, bu “erkekliğe sığmayan” duygu ölümle bitecektir. Bir fırsatını bulup “ormanın kuytusunda” tetiği çekmekte tereddüt etmeyen Temir, yeniden “tek”—“öteki”siz—olacaktır. Sonunda o da anlar ki “sevgi diye kendisine öğretilen şey, ta başından beri bildiği, tek bildiği şeyden, şiddetten başka bir şey değilmiş. Aynen onun gibi yaşamıyormuş bu da” (228).

Nüket Esen, “Ökkeş ile Cengâver”de “Binali ile Temir”dekinin karşıtı bir ilişki görüldüğünü söyler: “Sevgi ilişkisi. Burada ‘öteki’nin varlığını değil sadece kabul etme, ona sevgi besleme vardır” (79). Oysa “Binali ile Temir”de de vardır sevgi, şiddeti doğuruşu ya da bizzat şiddet oluşuyla. Her şeyin çözülme noktası sevgidir öyküde. Adeta cengi sona erdiren bir gizil güçtür sevgi. Binali, Temir’i böylelikle ele geçirdiğini düşünür. Sevgi, egemenlik kurmanın bir başka yoluna dönüştüğünde Temir cengi daha kesin bir sonla bitirir: ölüm. “Sevgi her şeye

yetmiyor. Sevgi hiçbir şeye yetmiyor” diyen Mungan’ın dili belli ki “ölüm”süz bir sevgi yazmaya varmamıştır (“Yılan ve Geyiğe Dair” 265).

Alain Finkielkraut, *Sevginin Bilgeliği* adlı kitabında, Levinas’ın kavramlarından hareketle insanın “öteki”yle karşılaşmasının, eskiden “felsefenin merakına yakışmayacağı düşünülen gündelik alanlarda” (12) yazın yapıtlarından örneklerle izini sürerken “Binali ile Temir” bağlamında ele alınabilecek düşünceler öne sürer. Okşamanın “öteki”ni savunmasız bir hale getirmek olduğunu söyleyen Finkielkraut, “öteki”ni sevmenin onu kuşatmak ve hakimiyet altına almak olduğunu belirtir (20). Buradan hareketle Binali’nin Temir’e sunduğu sevgi de “öteki”ni çaresiz bırakmak, nesneleştirmek olarak yorumlanabilir. Finkielkraut, William Blake’in şu aforizmasını alıntılamaadan geçemez: “En soylu eylem, bir başkasını kendi önüne geçirmektir” (30). “Öteki” için “ben”lik geri plana çekilmedikçe, gerçek bir yüzleşmeden söz etmek de olanaksızdır. “İnsanın kendinden sıyrılması için iktidarı kaybetmesi gerekir” (22) diyen Finkielkraut, “Binali ile Temir”in eksenlerinden biri olan iktidarı yorumlamamıza yardımcı olur. Var olmamış bir baba-oğul ilişkisi özleminin, çekişmesinin de gizliden gizliye okunduğu öyküde Mungan’ın kullandığı şu tümce bu sezgiyi güçlendirecek niteliktedir: “Binali oğulsuz, Temir babasızdı. Birbirlerinin ölümüne susamışlardı” (229).

Öykünün başlarında yoğun biçimde kullanılmış olan orman imgesi, *Cenk Hikâyeleri*’nin son öyküsü olan “Yılan ve Geyiğe Dair”le bütünleşerek bambaşka bir okuma olanağını imler. Yılan ve geyik imgeleri, gündüzden kaçıp geceye sığınmak zorunda bırakılan “gecenin karaderili insanları”nı simgeler. Geyik, eğer onu yutarsa “etine, kanına, canına” karışmış olacağını yılanı anımsatır. Yılan açtır ve zehirlidir ama geyik ondan büyüktür.

[B]eni yuttuktan sonra, en azından beni sindirene, eritene kadar bir zaman benim biçimimle yaşarsın, benim biçimimde yaşarsın. Daha sonra zaten erimiş olurum, sende erimiş olurum [. . .]

Sen eski yılan olmazsın.

Beni öldürmek, kendinde yaşatmaktır. (“Yılan ve Geyiğe Dair” 263)

Orman—ya da kent masallarının sunduğu olanak dahilinde park—olanaksız ilişkilerin eşcinsel coğrafyasıdır. Burada “ben” ile “öteki”nin karşılaşması ister istemez “cenk” demektir: “Yüz yüze gelmek, kendi kendiyile yüz yüze gelmenin de başlangıcı olduğu için, bu karşılaşma bir cenge dönüşebilecek bir hincı taşıyordu, dipsiz bir nefreti, öfkeyi, şiddeti” (259). Cenk şöyle sona erer:

Yılan gene de başka bir yolu olmadığı için, başka bir yol bilmediği için, yoluna durmuş geyiğe saldırıp, yuttu onu.

Başka bir varoluş biçimi bilmiyordu. Öğrenmemişti.

Öğretmemişlerdi.

Bu ormanda ikisine birden yer yoktu.

Cenk uzun sürdü. Orman sarsıldı. (265)

“Binali ile Temir”e orman, yılan ve geyik imgelerinin ışığında bakıldığında, öyküde eşcinsel bir çekimi çağrıştıran bölümleri görmek kolaylaşır. Temir, Binali’yi “ormanın koynunda” bulur ve “nedenini anlayamadığı bir şeyden ötürü uzun uzun gülümse[r]” (168). “Zorlu av”lar “[a]vcıların gerilmiş yüreklerindeki bilinmez, tanımadığının izini sürmenin o zehirli keyfini, düşmanlık duygusunun o gizli şehvetini çoğaltır durur” (169). Şüphesiz Binali de çoban için zorlu bir avdır. Temir, avı karşısında duyduğu şeyin sevinç olduğunu uzun süre ayımsayamaz: “Duygularını tanımıyor, duygularının adını bilmiyordu.

Öğrenmemişti. Öğretmemişlerdi. Anlayamazdı” (170). Temir’in Binali’yi şiddet yoluyla elde etmeye çalışması da yılanın geyiği “başka bir yolu olmadığı için, başka bir yol bilmediği için” yutmasını andırır. Öyküdeki şiddetin barındırdığı şehvete dair sezgileri olumlayan, Mungan’ın okura bıraktığı en önemli ipucu ise şu bölümdür:

Bu cenkte de yanlış anlıyorlar birbirlerini. Davranışlarının ardında yatan, her ikisi için de bir bilinmez olarak kalmaya devam ediyor. Üstelik birbirlerine bu denli yakinken, birinin yumruğu, tekmesi ötekinin yüzünü, gövdesini bu denli paralamışken kan akıtmışken, et sıyırmışken hâlâ birbirlerinden ne istediklerini birbirlerine anlatamıyorlar. Düşmanlık da hiçbir şeyi çözmiyor. Yanlış bir sahiplenme ve yanlış bir saldırı içindeler. (219)

### **C. Tematik Bir Dilsizlik: *Lal Masallar***

Marcel Proust, kendisine insanın mutlak yalnızlığı konusunda verdiği derslere rağmen âşık olan Emmanuel Berl’e şöyle der: “Kimse kimseyle asla iletişim kuramaz!” (alıntılayan Finkielkraut 34). Mungan’ın çoğu yapıtında iletişimsizliğin köklü bir izlek olarak izinin sürülebildiği düşünülürse, Proust’un yargısının yazarın dünyasında da geçerli olduğu söylenebilir. *Lal Masallar*’a gelindiğinde, (tarihi ya da “erkekler imparatorluğu”nu iktidar çatışması çerçevesinde sorgulayan son öykü “Ulak ile Sadrazam” dışarda tutulursa) kitapta yer alan öykülerde bir “dilsizlik” ve bunun çözülüşü olduğu görülür. Hem bireysel hem de toplumsal anlamda bir dilsizliğe, ketlenmeye işaret eden bu öyküler, aşk, töre ve ölüm eksenlerinde döner. İletişimsizliğin Mungan için başlıbaşına bir tema oluşu, bu öykülerdeki sevgililerden birinin daima dilsiz oluşuyla da vurgulanmıştır

şüphesiz. Sevgililer, topluma rağmen, kendileri olmakta ve aşklarında direnir, yüreklerini dillendirirler.

Mungan'ın *Lal Masallar*'da anlatı biçiminden başka, tematik olarak da masala yöneldiğini düşünen Feridun Andaç, bu kitaptaki öykülerde yazarın masal dili ve motiflerinden ivme alan “yeni bir ‘dil’ ” yarattığını söyler (56). Kendi trajedisini doğuran bu aşkların, “[b]u tutkuların dile gelişi, yaşanan dilsizleşmenin başkaldırıya dönüşü” (56) yeni bir dili kurgulayıp kullanıma sokar. Yüreğini dinlemek ve yüreğiyle duymak aslında onu “dillendirmektir” de. “Âzer ile Yadigâr”da uçurumun dibinden şu sesler yükselir: “Dilimin kilidini çözen Âzer! Yüreğime kilit vurur!”, “Sazımın dilini çözen Yadigâr! Yüreğimi dilsiz eder!” (16). Yürek ve dil ilişkisi bu seslerle yankılanır Mungan'ın öyküsünde.

*Lal Masallar*'ın ilk öyküsüdür “Âzer ile Yadigâr”. Âzer oba beyinin oğludur; “[b]eni gurbet tuttu” (17) diyerek obayı terk etmeye kalkışır. Böylece töreyi bozan Âzer, sazıyla tüfeğini alır ve yola koyulur. Bir gün, azgın akan bir ırmağın yanbaşında çaresizce bekleyen bir başka obaya rastlar. “Koçyiğitler”in başa çıkamadığı bu ırmağa kendi halinde bir âşığın nasıl söz geçireceğine kimse akıl sır erdiremezse de “Âzer, ırmağın dilinden anlar. Sazına düzen verir, tellerine dokunur. İrmakla söyleşir, bir uzun avaz tutturur. Az sonra durulur coşkun ırmak, uysal bir dere gibi küçülür, susar” (27). Genç âşık, ırmağın dilinden sonra beyin dilsiz kızı Yadigâr'ın “dil”ini de çözer. Bu mucizeler karşısında Bey, âşığa dileğini sorar. Âzer, Yadigâr'ı ister babasından; “[d]ilinin büyüsünü çözdüm, ola ki yüreğinin kilidini de açarım” (36) der. Bunu duyan Bey öfkelenir çünkü kızının doğumunda beşiği kertilmişti; onu başkasıyla evlendirmek töreyi bozmak olur. Sonunda gençler çareyi kaçmakta bulurlar, ancak sığındıkları hiçbir yerde fazla kalamazlar çünkü birinin sazı, diğerinin kilimi peşlerindekiyle iz sürdürür. İki



âşık, kaçacak bir yer kalmayınca atlarını uçuruma doğru sürerler. Yüreklerini “dillendirmenin” bedelini töre onlara ödetmeden kendilerini ölüme bırakırlar. “Sevdanın töresi her daim ölüme yenik düşmez. Gün gelir... Gün gelir...” (45) diyen Mungan, aşk-töre cenginin “ölüm”süz de sonuçlanabileceği umudunu canlı tutar böylece.

Yazar, “Âzer ile Yadigâr”ı önce bir “film hikâyesi” olarak tasarlamış olduğunu söyler (*Murathan* '95 155). Geleneksel masal yapısı ve tadını taşıyan bu masal sonunda öykü şeklinde bedenlenmiştir. Mungan'ın bu türü kullanıma sokmaktaki amacı, “masal kipinin hızı, sıçramaları ve atlamalarıyla, çağımızdaki film dilinin hızı arasında özel bir ortaklık kurmak, keşfedilmemiş bir benzerliği öne çıkarmak, bu ikisi arasında gizli bir yumuşak geçiş sağlamaktı[r]” (155). Görüntü ve yazın dili arasındaki farkları irdelemek açısından oldukça ilginç bir denemedir bu. “Geleneksel malzemeyi, salt kolaylıkla görünen ve alımlanan yanıyla değil, aynı zamanda, çağımızdaki bir başka tekniğe yakın düşen bu yanıyla değerlendirmek istemiştım” (155) diyen Mungan, geleneksele yönelişinin malzeme aktarımının ötesinde bir amacı olduğunu, yazarlığın teknik yönlerinin, denemelerinin ve yaratıcı olanaklarının da onu fazlasıyla ilgilendirdiğini gösterir. Görselliğin yazına katabileceği olanaklar olduğunu varsaymaktadır yazar; tabii “[y]azıyı, nerdeyse görüntü tanımlaması üzerine kuran; onu, salt resimaltı sözleri olmaya indirgeyen eğilimler”i ve “edebiyatın bütün bütüne görüntüye teslim edilmesi”ni bunun dışında tutarak (245).

“Muradhan ile Selvihan ya da Bir Billur Köşk Masalı” kitaptaki ikinci öyküdür ve şöyle başlar:

Anlatsam inanmazlar oğul, masal derler; Masala inanmazlar,  
masalı yalnızca dinlerler, sanki hakikati bilirmiş gibi,

sanki hakikatin sırrına ermiş gibi,  
masala inanmayan gerçeğe inanır mı? (47)

Selvihan, köşkün kızı, beyin tek çocuğudur. Semâzen olan Muradhan'a âşık olur ve böylece "Muradhan" adı "dudağına ve de gönlüne mühürlen[ir]" (59). Selvihan için uykusuz geceler başlar, artık eskisi gibi değildir: "Hiçbir söz kilitlenmiş dudaklarını açamıyordu[r]" (60). Selvihan yeniden semah görmek ister ama Muradhan'ın obası çoktan göçmüştür bile. Diritir ve sonunda obanın izini buldurtur. Atlanır giderler ve semah başladığında "Selvihan'ın gözleri Muradhan'a kilitlen[ir]" (65). Onu görünce Muradhan'ın da "semah tutan kolları deprem yemiş gibi ol[ur]. [. . .] Bedeni kilitlen[ir]" (66). Selvihan hemen onunla konuşmak ister ama etraftakiler Muradhan'ın lal olduğunu söylerler: "Dili kelim tutmaz. Bir gözüyle, bir yüreğiyle, bir bedeniyle anlatır anlatacağını" (67). Selvihan aldırmaz; Muradhan'ın karşısına geçer. "Bir sevda semahı[nın]" (67) ardından Muradhan'ın yüreğine ses vermek üzere "kendi suretinden çoğalma" yedi kişi belirir ve Selvihan'a aşklarının olanaksız olduğunu anlatır. Selvihan ona Ferhat'ı, Mecnun'u, Kerem'i örnek verse de, Muradhan bu kodlanmış aşkları reddeder:

Ne Ferhat gibi dağı delince kavuşayım isterim,  
Ne Mecnun gibi suretini unutana dek seraplara sevdalanayım  
isterim,  
Ne de Kerem gibi diyar diyar dolaşıp türkülerle yaşlanayım isterim,  
Her üçü de sevdalarını unutana dek sevmişlerdir. Oysa ben  
unutmak istemem. Seni unutup da serapları, suretleri, türküleri  
sevmek istemem. Ben seni sevmek isterim. Olduğun gibi seni.

Görerek, işiterek, dokunarak, seninle birlik yaşayarak sevmek  
isterim. (69)

Oldukça önemlidir bu sözler; Doğu’da idealize edilen bu aşklar gerçekten de bir “uzaklık” koyarlar sevgiliyle aralarına. Muradhan ise bu büyük aşk kahramanlarının ve onlardan hareketle anlatılan “âşık olma mitinin” aksine sevgilisini maddi bir varlık olarak yanında, yakınında ister; ona dokunmak ister. Selvihan’a köşke dönmesini söyleyen Muradhan köçek olarak oraya gelir ve her gece dans eder. “Selvihan bilmişti ki bu sevda artık mümkünsüzdü. Lâl bir masaldı sevdaları. Yalnızca kendileri bileceklerdi. Yalnızca gözleriyle seveceklerdi” (72). Bu arada babası Selvihan’ı evlendirmeye karar verir. Kırkıncı ve son gece, düğün sırasında Selvihan ağı içer, Muradhan ise dans ederken kendini hançerler. Mungan’ın “[a]şkın ve engellerin ve iktidar çeşitlerinin dünyası için uydurulmuş” (*Murathan* ’95 179) bir masal olarak yorumladığı bu öykü de diğeri gibi ölümle sona erer.

Mungan, “Paranın Cinleri” adlı yazısında Fasla adındaki—Türkçe bilmediği için onunla konuşamayan—Kürt dadısından söz eder. “Ben de Kürtçe öğrenemediğim için aramızda dilsizlerin kurabileceği yoğunluk ve derinlikte sağlam, güçlü bir bağ vardı” der (25). “Yabancılığın ve iletişimin sorunlarıyla” (25) ilk kez böylece, küçük bir çocukken karşılaşmıştır yazar. Dilsizlik teması etrafında dönen *Lal Masallar* da Mungan’ın Doğu’yu “dillendirme” çabası olarak okunabilir:

Bugün için Türkçeyi iyi kullanan, onun gücünü ve olanaklarını iyi değerlendiren yazarlardan biri olduğumu düşünüyorum. Kim bilir belki de bu, büyükbabam, babaannem, dadım ve dillerine ağır mühür vurulmuş herkes adına konuşmak isteğindedir. [. . .] Ben

bu satırları yazarken arkamda *Lal Masallar*'ın üç dilsizi  
gülümsüyor. (25)

“Mardin, benim tutku derecesinde sevdiğim bir şehir” diyen Mungan, Lorca'nın Granada'sını ya da Pavese'nin Piomonte'sini anlamasını da Mardin'e borçlu olduğunu söyler (20). Bir arkadaşının ona “[s]en batılı bir Mardinlisin” (20) deyişi yazarı çok mutlu eder çünkü bunun anlamı “iki dünyayı, doğuyla, batıyı birleştirmek, iki uygarlıktan bir üslup yaratmaktı[r]” (20). Mardin'deki farklı kültürlerle örülü sosyal yapının ve süregelen geleneksel yaşantının Mungan'ın dünyasına kattığı yerel renkler göz önüne alındığında bu şehir için kendisinin kullandığı şu sözcükler iyice anlam kazanır: “tarihin elle tutulurluğu” (20). Farklı diller, dinler ve insanların bir arada varolduğu bu şehrin kendisine “dünyanın çeşitliliğini, farklılığın önemini” (26) öğrettiğini söyleyen yazar, böylece bu zengin kültürel atmosferde “[i]lkel anlamıyla demokrasi duygusunu” da edinmiştir (26). “Doğa yasalarının acımasızlığını taşıyan insan ilişkileriyle, törelerin kısıcılığıyla” (24) çocuk yaşta yüzleşen Mungan, yoksulluk, acı ve gözyaşının yanı sıra “kimi bozulmamış güzellikler, yozlaşmamış değerler” ile de çevrelenecektir (25). “Namus davası, kan davası, toprak davası, kız kaçırma, kan bedeli, intikam yemini gibi insanların uğruna yaşamlarını koydukları, öldükleri, öldürdükleri kavramlarla karşı karşıyaydım” (25) diyen yazar, çelişkilerle dolu bu topraklara—bir anlamda borcunu—onu dillendirmenin çabasını vererek ödeyecektir. Dilsizlik, bu farklı kültürlerin coğrafyasının tek bir “ses”e indirgenmek isteşiyle başlamıştır.

Zeynep B. Sayın, “Murathan Mungan ve Suskunluğun Sözcükleri” başlıklı yazısında ulusların kendilerine bir geçmiş yaratmakla yetinmeyip bir de ortak gelecek ve dil yaratmak istediklerini söyler (111). “Ancak bu ortak dil ve gelecek, ortak ve türdeş bir kültürün dili ve geleceğidir ve ayrıkısı öğeler suskunluğa

itilecektir” (112). Sayın, Mungan’ın yazınsal çabasını “susturulan kültürlerin ortak belleğini dile getirerek onlara yeniden birer özne konumu bahsetme” olarak tanımlar (112). Özdeş ve merkezî bir kültür oluşturma çabasının “öteki” kültürleri yağmalamaktan geçtiği bu süreçte gelenek, bir “direniş stratejisine” dönüşür (112). Bu da kaçınılmazdır, çünkü, Sayın’ın deyişiyle, tarihleri ellerinden alınan kültürler “kendi geleneklerinin ütopyasında kök salmak, kendilerini sabitleştirmek isterler” (112). Yağmalanan, coğrafyadan fazlasıdır şüphesiz; Mungan’ın yaptığı da “Doğu’ya sesini hatırlatmak, onu suskunluğun karanlığından ve zamansızlığından kurtarmak” olarak yorumlanabilir (114). Geçmişe dönük ama aynı zamanda da onu “dönüştüren bir devingenliktir Mungan’ın mitologyası” (114). Sayın, bu dinamik üretim sürecini şöyle alımlar:

Kuşkusuz farklı eklemlenmelerle her anlatıyı başka bir anlatıya dönüştürür dil; şamanlar ve Mungan gibi şairler, ortak belleğin koruyucularıken, onu sürekli dönüştürmekte, geçmişi yeniden icat etmektedirler. (119)

#### **Ç. Dede Korkut’tan Murathan’a Deli Dumrul**

Murathan Mungan’ın “Dumrul ile Azrail” adlı öyküsü Temmuz 2000’de *Adam Öykü*’de okurla buluştu. Bu, yepyeni ve çarpıcı bir “Deli Dumrul” öyküsüydü. Böylece yazar, evrensel bir tema etrafında dönen geleneksel “Deli Dumrul” öyküsünün arketipsel yapısına çağdaş bir yorum getirmiş oldu. Dumrul’un yanı sıra annesinin, babasının, karısının ve hatta Azrail’in psikolojilerinin derinlemesine incelendiği öyküde toplumsal bir profil çizilir. Okur, öyküyü anlatanın Azrail oluşuyla da bağlantılı olarak, tüm kahramanlara eşit uzaklıkta, daha doğrusu yakınlıktadır. Bu sayede Mungan, geleneksel “Deli

Dumrul” öyküsünün Dumrul’u merkeze koyan yapısından farklı olarak, olaylara ve kişilere daha geniş bir açıyla bakma olanağı sağlar. Toplumsal psikolojinin evriminin izlenebildiği öyküde, toplumsal yapılanmanın da birey bilincine doğru gelişimi gözlenir.

15. yüzyılda yazıya geçirildiği sanılan Dede Korkut öykülerini Yunan, Babil, İnan efsanelerinin tekrarı olarak görenler olmuştur. Nitekim, Deli Dumrul, Admetos ile, Bamsı Beyrek, Odysseus ile, Banu Çiçek, Penelope ile, Tepegöz ise Kyklop ile özdeşleştirilmiştir. Ancak bu tür benzeşmelerden yola çıkarak yorum yapmak, bu öykülerin hâlâ varlığını sürdüren evrensel motiflerle bağlantılı yapısının yanı sıra Türk kimliğinin oluşumuna denk düşen tarihsel süreçleri de yansıttığını gözden kaçırmak olur. Daha dikkatli ve kapsayıcı okumalarda ise, “Deli Dumrul”un bireysel olduğu kadar toplumsal anlamda da bir krize ışık tutacak nitelikte bir hazine olduğu görülecektir. Bu bölümde, Dumrul’un geleneksel öyküsünden hareketle sosyo-kültürel olgular aydınlatılmaya çalışılacak; ardından Mungan’ın “Dumrul ile Azrail” adlı öyküsünün yakın okuması yapılacaktır. Geleneksel “Deli Dumrul” öyküsü aşağıda özetlenmiştir. Alıntılar, M. Bilgin Saydam’ın *Deli Dumrul’un Bilinci* adlı çalışmasında yer verdiği “Duha Koca Oğlu Deli Dumrul Boyu” başlıklı, Orhan Şaik Gökyay’ın *Dedem Korkudun Kitabı*’ndan alınma metindendir (İstanbul: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1976).

Oğuz Boyunda Duha Koca Oğlu Deli Dumrul denen biri varmış. Kuru bir çayın üzerine köprü yapmış; geçenden 33 akçe, geçmeyenden döve döve 40 akçe almış. Bir gün köprünün yakınındaki obada bir güzel yiğit ölmüş. Bunu gören Dumrul, Azrail’e meydan okumuş ancak sözleri Allah’ın hoşuna gitmemiş. Allah, “Ya Azrail, var da o deli kavatın gözüne görün, benzini sarart”, “[c]anını hırlat, al” demiş (20). Azrail, Dumrul’a görünmüş, Dumrul kılıcını çekince Azrail güvercin

olmuş uçmuş ve ona “[b]re deli kavat, bana ne yalvarırsın?” sonuçta ben de emir kuluyum demiş (22). Dumrul’un Allah’a “canımı alacak olursan sen al” (23) deyişi, Allah’ın hoşuna gitmiş. Azrail’e şöyle buyurmuş: “[C]anı yerine can bulsun, onun canı azat olsun” (23). Dumrul ilk önce babasına gitmiş; babasından “[d]ünya şirin, can tatlı” (24) ben canıma kıyamam yanıtını almış. Annesi de aynısını söylemiş. Azrail canını almaya gelmişken Dumrul, karısı ve çocuklarını son kez görmek istemiş. Karısına durumu anlatmış, “[g]özün kimi tutarsa” ona var, “[i]ki oğlancığı öksüz koma” demiş (27). Karısı ise “[b]enim canım senin canına kurban olsun” diye yanıtlamış (27). Bunun üzerine tam Azrail kadının canını alacakken Dumrul, Allah’a “[a]lırsan ikimizin canını birlikte al” diye yalvarmış (28). Bu söz Allah’a hoş gelmiş; Dumrul’un ana babasının canını almış, ona ve karısına yüz kırk yıl ömür vermiş.

Belki de yalnlıklarından ötürü günümüzde pek ilginç bulunmayan bu tür öykülere yakından bakıldığında, bunların aslında kolektif bilinçdışının yansıması olduğu ve toplumların çekirdeğinde yaşamış, istisnasız her bireye aktarılmış düşünce motiflerini sunduğu görülür. Mitler, insanlığın evrensel köklerine ait belirlemelerin yanı sıra, belli bir coğrafyanın tarihsel bir döneminin ya da halkının değişen koşullara paralel olarak oluşturduğu bilincin de yansıması olabilir. Robert A. Johnson’ın şu sözleri burada anımsanmalıdır:

Unutmamak gerekir ki, bir mit yaşayan bir nesnedir ve her bireyin içinde yer alır. Eğer onun, içinizde örülüp biçimlendiğini fark edebilirsiniz, mitin katkısız ve gerçek özünü elde edebilirsiniz... herhangi bir mittten alabileceğiniz en değerli ürün, onun kendi psikolojik yapınız çerçevesinde ne denli canlı olduğunu görme olanağıdır. (alıntılayan Saydam 10)

“Deli Dumrul”un incelenmesine geçilmeden önce, psikiyatri profesörü Bilgin Saydam’ın *Deli Dumrul’un Bilinci* adlı özgün ve kapsamlı çalışmasının bu bölümün oluşmasına büyük katkıda bulunduğu burada belirtilmeli. “ ‘Türk-İslam Ruhu’ Üzerine Bir Kültür Psikolojisi Denemesi” alt başlığını taşıyan bu kitabın, Türk-İslam psikomitolojisine yönelik çalışmaların azlığından yola çıktığı söylenebilir. Bilgin Saydam, “psikomitoloji”yi şöyle tanımlar:

Psikomitoloji, yöresel’de evrensel’i, tekil’de tümel’i yakalama kaygısı içinde, evrenin yaratılışını ve insanlık tarihini, *insan-kahraman*’ın, ‘bilinçdışı / bilinç’, ‘doğa / tin’, ‘dişil ilke / eril ilke’ ikili sistemlerinin çekim alanlarındaki eylemleri olarak görür ve yorumlar. (8)

Saydam, “Deli Dumrul’un şahsında, tektanrılı bir din olan İslam’ın inanç dizgesi ve İslamiyet’in zorlayıcı gücüyle karşılaşan, animist-şamanist eski Türk topluluklarının yaşadığı sancılı / coşkulu geçiş sürecinin” (9) izlerini sürerken Dumrul’un ruhsal portresinin sosyo-kültürel olgulara da denk düşen bir bocalama içinde olduğu düşüncesinden yola çıkar. Giriştiği anlamlandırma çabasının, olanak dahilindeki yorumlardan yalnızca biri olarak alımlanmasını dileyen Saydam, bilinçdışının engin dünyasını kavramaya yönelik emekleri bu sınırsız dünyayı dar bilinç kalıplarına sıkıştırmak olarak görür ve Carl Gustav Jung’un şu sözünü aktarır: “Sonlu olan, sonsuz olanı hiçbir zaman kavrayamayacaktır” (11). Bu noktada yazarın, “dillerin ayrılığı” belirlemesi de oldukça önemlidir; şöyle ki bilinçdışı kendini resimlerle ifade ederken—burada öyküdeki köprü imgesi hatırlanabilir—bilinç sözcüklerle konuşur. Resmin çokanlamlılığı karşısında sözün açıklayıcı olmaktan uzak olduğu söylenebilir. Dili resmetme yeteneğine sahip, sözcükleri rengarenk bir yazı ustası içinse durum farklıdır: Murathan



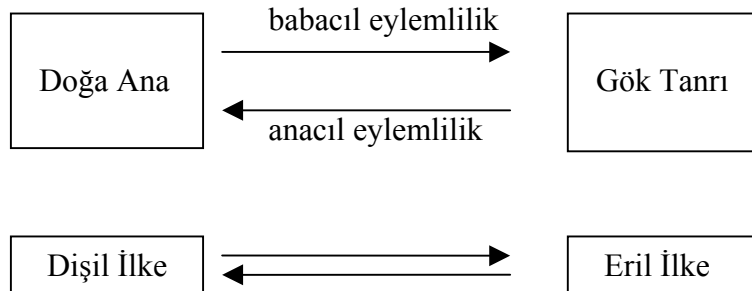
Mungan, “Dumrul ile Azrail” adlı öyküsünde bilinçdışının derinliklerine inerek gördüğü ve sezdiği tüm resimleri okura sözcüklere dönüştürülmüş olarak sunar. Sözcükleriyle çizdiği resimde, Deli Dumrul’un—buzdağının su altındaki kısmı gibi—dikkatlerden kaçmış gizli yönleri parıldar.

Saydam’a göre Deli Dumrul’un öyküsü, bireysel psikoloji açısından ergenlik dönemine ait narsistik sarsılmayı aktarır gibi görünse de ortaya çıktığı dönemin tarihsel olaylarına, sosyo-kültürel belirleyenlerine bakıldığında, “şamanistik-animistik Türk’ün doğa-yanlı / ana-cıl (‘matripetal’) bilincinin, mutlak tinselliğin temsilcisi, baba-cıl (‘patripetal’) İslamiyet’le karşılaşması” (18) bu öykünün bir başka boyutu olarak belirir. Bir başka deyişle, pagan-çoktanrılı Türk’ün, tektanrılı İslamiyet’le karşılaşması ve bu noktada yaşanan krizin anlatımıdır Dumrul’un öyküsü. Preoidipal dönemden çıkış sonrası oluşan oidipal çatışmayı yaşamakta olan Deli Dumrul’un öyküsünün bir geçiş döneminin sancısının yansıması oluşu, karşılaşılan pagan motiflerce kanıtlanır. Saydam’a göre öyküde Azrail, şamanizmde detaylı betimlenen yeraltının hakimi Han Erlik’e benzerken, Allah’ın tanımlanışı da aynı dönem “tengri”lerinden farklı değildir (111). Bunlara ek olarak, “can yerine can verme” de pagan bir motiftir. Büyü pratikleri ve şamanların hastaları tedavi edişlerinde görülen “yerine geçme” ile birçok dinde görülen “kurban” olgusu buna dayanır. Üstelik kan bağının başat olduğu bir toplumsal yapılanmayı imleyen bu motif, öyküde birey bilincine dayanan İslamın tanrısınca önerilmektedir.

Bilgin Saydam, mit kahramanlarının serüvenlerinde iki boyutlu bir eylemlilik planı çizilebileceğini söyler. Özne bilincinin oluşumunun, bütünleşilen bütünden ayrılmayı imleyişine çocuğun gelişim çizgisinde denk düşen süreç, anneden uzaklaşıp babaya yönelmek olarak belirlenebilir. Mitler söz konusu

olduğundaysa Saydam'ın “iki boyutlu eylemlilik planı tasarımı” dediği şemada iki çekim odağı vardır: Anacıl ve babacıl çekim odakları. Anacılık, anneye (“doğa”ya) yönelik, babacılık da babaya (“tinsel”e) yönelik eylemlilik olarak tanımlanır (53). “Anacıl eylemlilik”, annenin ve doğanın (dişil ilkenin) olumlu özelliklerini arama motifini yansıtır. Bunlar “henüz kendi varoluş ve bütünlüğünün sorumluluk ve yükünü taşıma noktasına gelmemiş çocuğun annesinden beklentileridir” (54). “Babacıl eylemlilik” ise anne-çocuk bütününden ayrılarak ergenleşen çocuğun toplumsal bilincin öngördüğü özdeşleşme figürüne yönelişidir. Psikanalitik kurama göre, erkek çocuğun bireyleşmesi annesinden ayrılması ve dişil ilkeden farklılaşmasıyla olurken, kız çocuk bu ayrılma sonunda farklı bir özdeşleşme nesnesi aramak durumunda kalmaz. Erkeklerin ilksel sevgili anneden farklılaşıp “köprü”yü geçişleri Mungan'ın tüm yapıtlarında sezilen, alttan alta süren bir izlektir. Özellikle *Cenk Hikâyeleri* adlı öykü kitabı tamamen bu savaşı anlatır. Erkekliğe geçişin töresel karşılıkları ve bu sırada yitirilen “çocukluk” tüm kitaba hakimdir. Dumrul için de aynısı geçerlidir; o, çocukluğu tamamlanmadan erkek olmak zorunda kalmıştır.

Bu noktada anne ve babanın—daha kapsayıcı bir şekilde söylenecek olursa kadın ile erkeğin—mitolojide ya da bilinçdışında hangi sembolik anlamlarla özdeş tutulduğunu belirlemek gerekir. Saydam, “anacılık ve babacılık eylem kutupsallığında” dişil ve eril ilke temsilcilerini şöyle gruplar (99):



Ana Tanrıça	Gök Tanrı
Umay / Ot İne	Han Ülgen
Doğa Ana	Tin
Yeryüzü	Gökyüzü
Ay	Güneş
Gece	Gündüz
Karanlık	Aydınlık
Uyku	Uyanıklık
Kadın Ana	Erkek Baba
Bilinçdışı	Bilinç
Grup / Aile	Birey
Yin	Yang

Bilgin Saydam'ın kitabının dördüncü bölümünde “anacıl eylemlilik ile ata erki arasında sıkışmışlığın kahramanı” (107) olarak tanımladığı Dumrul'un, üzerine köprü yaptığı çayın kurumuş olması önemli bir semboldür. Sıradan bir okurca bu durum Dumrul'un “deli”liğine bağlanabilirse de suyun dişil özelliğe sahip olduğu, doğurganlığı ve ana rahmini temsil ettiği anımsanmalıdır. Dumrul artık kendini—erkekliğini—kanıtlaması gereken bir dönemdedir, koşulsuz kabul ve sevgi gördüğü günler geride kalmıştır. Bir başka deyişle artık çay kurumuş, Dumrul da cennetten kovulmuştur. Bu farkındalık aynı zamanda onda ölüme dair korkunun da belirmesine yol açar. Doğa ana koruyuculuğunu ve sıcaklığını

Dumrul'dan esirgemekte, o da bu durumu kabullenememekte ve o güne dek her istediğini almış olmanın verdiği özgüvenle hırçınlaşmaktadır.

Köprünün Dumrul'un yaşamında ve genelde de bir geçiş dönemini, farklılaşmayı imlediği düşünülürse, onun neden köprüden geçmemekte direnenlerden daha fazla haraç aldığı açıklığa kavuşur. Köprünün ötesine geçmemekte direnip berisinde kalanlar Dumrul'un hışmına uğrarlar çünkü onlar "eski düzeni sürdürmek istemektedirler. Bunun anlamı Dumrul için, dizginlerin narsisistik nüvenin elinden kaçmasıyla birlikte ortaya çıkacak iç kargaşa, ruhsal anarşidir" (125).

'Bilinmek isteyen' dış 'Mutlak Güç' uyarı olarak çayı kurutmuştur. Bu eski'nin ölümü ile özdeşdir. Dumrul Ölüm Meleği'nin tehditkâr gücüyle karşılaşmış, direnememiş, yenilmiş; ancak 'Görklü Tanrı' tarafından koşullu olarak bağışlanmıştır: Anne ve babasının 'ana / ata inancı'nı terk edecek (yani ana-babası sembolik düzeyde ölecek) ve yeni bir dinsel inancı benimseyecektir. Böylece kuru(tul)muş olan çayın 'öte' yanına geçecek, yaşamını orada sürdürecektir. (125)

Dumrul'un önce babanın canını istemesi açık bir Oidipus karmaşası örneği olarak yorumlanabilir. Babanın ölümüyle Dumrul onun yerine geçecek ve böylece anneye sahip olacaktır. Dumrul zaten köprüde olmakla kendini terk edilmiş hissetmektedir; bir de canı yerine can bulamaması onu ikinci kez doğrulamış olur. Dumrul'un anne ve babasının canlarını isterken aslında içten içe onların ölümlerini istediği düşünülebilirse de, Allah'ın varlığı bu vicdani yükü onun omuzlarından kaldırır. Her kadın ve erkeğin, dişil ve eril özellikleri farklı oranlarda barındırmalarına rağmen kültürün dayatması sonucu kadınların eril, erkeklerin de

dişil özelliklerini bastırmak durumunda kalmaları, bu eksilen yanların eşlerde yaşanması durumunu doğurur. Dumrul da—annesini ölmüş de olsa—onu adeta yeniden doğuran karısıyla yüz kırk yıl mutluluk içinde yaşayacaktır. Saydam'ın deyişle, “preoidipal döneme dönüş yollarının kapanması [. . .] annesinin dışında bir eşe bağlanma olanağıyla telafi edilecektir” (110).

Şimdi yukarıdakiler ışığında Murathan Mungan'ın “Dumrul ile Azrail” adlı öyküsü gözden geçirilebilir. Azrail'in süzülerek yere inişle başlayan öyküde okur, “[y]üz binlerce yıldır kesin bir sessizlik içinde [yaşamış]” (117) olan ölüm meleğinin gövdelenişine tanık olur. Azrail, Dumrul'dan önce köprüsüyle tanışır. Köprü, “[k]endinden önce imgesini oluşturmuştu[r] sanki ve uzaktan kendinden önce imgesi görünüyordu[r]” (117). Köprü'nün yanına gelip taşlarına dokunan Azrail, sağlam taşların dizilişinde bir “dilsizlik” olduğundan söz ederken aslında köprü imgesine ait önemli bir ipucu veriyordur. Köprü neyi gizlemekte, imlemektedir acaba? Bunca sağlam, kesme taşlarla örülü bu köprü'nün, daha çok bir “asma köprü kırılabilirliği” taşıdığını düşünür Azrail. Öykü şöyle devam eder: “Köprüden çok bir gize benziyor, dedi. Güçlü ve hüzünlü. Saklısında, iç sızlatan, henüz kelimelerini bulamamış bir hikâyesi varmış gibi. Taşları yumuşatan bir keder” (117).

“İçte, diplerde uçveren yeni duyguların bünyeyi yavaş yavaş ele geçirebileceğinin bilgisinden yoksun” (118) olan ve belirsiz bir başdönmesi hisseden Azrail, o güne dek birçok ölümlünün bedduasını duymuşsa da tam bir görev bilinciyle davranmış, hiç oralı olmamıştır. Dumrul'un meydan okumasının onun içinde neyi kıpırdattığı sorusunun yanıtı öykünün sonuna saklanmıştır. “Yazgı, sonunda kendisi için de bir pusu kurmuştu, hepsi bu” (118) diyen Mungan, son paragrafta dek okuru meraktan kurtarmayacaktır. Dumrul'un, kendi canı yerine

can bulmak için yirmi dört saati vardır. Kendisinin de bir evrimi olabileceğini hiç düşünmeyen Azrail, bu “yirmi dört saatlik sürenin kendi için de işlediğini bileme[z]. Oyunun gizli kuralı kendini yürürlüğe koy[ar]” (119).

Azrail, sonunda Dumrul ile karşılaşır. Mungan’ın Dumrul’un bedenini tanımlayışı (“sağlam”, “etkileyici”, “görkemli”, “sağlıklı”, “dinç”, “güçlü”, “dirim fişkırır”) birçok imgeyi açığa kavuşturmakla birlikte, “oyunun gizli kuralı”na —yani Azrail’in düşeceği tuzağa—da gönderme yapar:

Ölümü, insanoğlunda derin ve trajik bir acı uyandıran  
bedenlerdendi; gevşemiş tenin, ufalmış kemiğin taşıdığı sönmüş  
bedenlerin ölümü trajik bir titreşim uyandırmaz; ölüm yasaının  
kesinliğini hatırlatır en çok, kaçınılmazın gecikmiş randevusunu...  
Oysa böylesi dirim fişkırır genç bedenlerde, adaletsiz, eşitsiz  
yüzünü gösteren ölüm, var oluşa kısıtlanmış tehdidi erken  
gerçekleştirdiğinde, bütün insanoğlunun var oluşuna yönelik trajik  
bir titreşim sağlar. (119)

Bu noktada beden-köprü ilişkisi irdelenir: “Birden bu bedeni tanıdık hissetti, bir başka bedenden değil de, köprüden. Kendi köprüsünden” (119). Dumrul ve köprüsü arasındaki derin ilişkinin varlığı şöyle aktarılır: “Beden ile köprü birbirlerinin çağrışımıydılar” (120). Dumrul’un “kendi bedenini kutsamış”lığı ve ölümsüzlük çabası yan yana bulunduğu resmin parçaları bir araya gelmiş olur. Bedene ve ölüme dair bu kaygılar dikkate alındığında, Dumrul’un köprüye olan sevdası da bu çerçevede narsistik bir durum olarak karşımıza dikilir. Mungan, Dumrul’un Azrail’le göz göze geldiğinde kendini korkunun köprüsünde buluşunu şöyle dile getirir: “Ona, o köprüyü yaptıran korku karşısında somutlanmış duruyordu” (120). Dumrul, ölüm korkusuyla, kendi gibi güçlü ama ölümsüz bir

köprü yapmıştır. Aynı narsisistik durum, Dumrul, Azrail’le birlikte uğruna can istemek için yola koyulduğunda—belki de ilk kez—kendisini bile şaşırtır; çünkü emindir birisinin kendisi için mutlaka canını vereceğinden. “Öncesini kör yaşamış ölümle açılan gözler[i]” (120) ile dünyaya ilk kez bakar gibi, her şeyi gözlerine kazırcasına bakar etrafına Dumrul. Mungan’ın vurgulaması gayet yerindedir bu noktada: “Belli, yalnızca yaşamak için istemiyordu hayatta kalmayı; kendini bulmayı tamamlamamıştı daha ve bunu ancak şimdi anlıyordu” (121). Çözümleme, Azrail’in içinden, bunca kavga, cenk görmüş olan yiğit Dumrul’un acıya, ölüme alışık olması gerektiğini geçirmesiyle sürer. Ölümle iç içe yaşarken duymadığı öfke neden şimdi bir ilence, meydan okumaya dönüşmüştür? Yanıtı bulmakta gecikmez Azrail; kara yağız delikanlının köprüünün yanı başında ölmüş olmasındır Dumrul’u çileden çıkararak:

Ölümle, köprü yan yana düşmüş, bütün çıplaklığıyla birbirlerini görünür hale getirmişlerdi. Bir kez ölümün karanlık gölgesi düşmüştü Dumrul’un köprüünün üzerine. Salt bu da değil; dahası, kara yağız delikanlının ölümünde, kendi ölümünü görmüştü. Bazı ölümler, yaşayanları, diğer ölümlerden daha çok korkuturlar. Aynı güçlü kollar, aynı kusursuz beden, ölümüyle insanlarda aynı trajik duyguyu sağlayacak olan gövdeden fişkırarak dirim... Heykeli yıkılmıştı. (122)

Köprüünün dilsizliği ile Dumrul’un sessizliği arasında bir koşutluk kurulur. Azrail’in Dumrul’da gördüğü hal—“muammaya benzeyen sükûnet”—ölümle burun buruna gelmekten kaynaklanmıyordur. Mungan’ın tüm yapıtlarının temel ekseninde gizlenen “erkek olma” sorunsalı burada okura göz kırpar:

Dumrul'un yüzündeki sükûnet, daha çok, bir çocuğun sükûneti; süreksizliğiyle, güvenilmezliğiyle iyi tartılması gereken bir çocuk sükûneti bu; kalbinin ve aklının her köşesi aynı biçimde büyümemiş insanlarda kalmış yarım bir çocukluğun tekin olmayan sükûneti...

Erkek olmayı öğrenirken, yaşamayı unuttuğu bir çocukluğun boşluğu belki de... Hep öyle olmaz mı, erkeklerin çocukluğu?

(122)

Azrail yavaş yavaş dünyaya gömüldüğünün farkındadır, ancak yaklaşan "tehlikeyi" öngöremez. Tıpkı Dumrul'un özgüveni gibi, onun da "[g]ücünün, kudretinin üstesinden gelemeyeceği; dünyada kendi için geri dönülmeyecek bir nokta olduğu, olabileceği aklına bile gelmiyor[dur]" (122). Dumrul'un güveninin kırılma noktası "ölüm"ken, Azrail'inki "aşk" olacaktır. Ölüm saçan Azrail'in ölümsüzlüğü, ölümsüzlük peşindeki Dumrul'un ölümüyle yer değiştirecektir.

Köprü hakkında şunları anlatır Dumrul: "Ben, her şeyimi koydum o köprüye. Sadece çay aşırın herhangi bir köprü yapmak istemedim. Ben, ölüp gittikten sonra da, Dumrul'un Köprüsü diye binlerce yıl parlak güneşin altında yaşasın istedim" (124). Hâlâ babasından aferin bekleyen küçük bir çocuktur çünkü Dumrul. Onu aylaklığa iten, "gençlik damarlarına çağıran hiçbir baharın kışkırtıcı çağrısına" kapılmamış, "[h]em çaya bir köprü, hem ölüme bir kale" yapmıştır (125). Dişil ilkenin simgesi bilinçdışından eril ilkenin simgesi bilince, birey olmak yolunda ilk adımlar böyle atılmıştır. Köprünün yapımı bittiğinde Dumrul da biter: "Başka biri oldum artık. Başka kapılar açıldı içimde [. . .] Eğilip baktığımda, çayın yüzündeki suretim bile aynı değildi sanki. O koca köprü sanki, ardında kendisi kadar büyük bir boşluk bırakarak kopup gitmişti içimden" (125). Kendini



boşlukta bulan Dumrul, dünyadan haracını ister. Hele ki ölümü köprüden uzak tutamamış oluşu, bardağı taşıran son damladır.

Orijinal öyküde, can istemek için ilk önce babaya gidilir. Mungan ise ölüme gönüllü aranan pazarlığın ilk durağında Dumrul ile Azrail'i "Ana Kapısı"na götürür. Dumrul, anasını adeta "çocukluk anılarının dirilmez enkazı arasında" arıyordur (127). "Ana Kapısı"na dönmekle adeta "köprü"den geri adım atan Dumrul'un hali Azrail'e şunları söyler: "Yerçekiminin ağırlığından çok daha büyük bir ağırlıkla seni geriye, çekirdeğine çağıran var oluşun karşı konulmaz düğümü! Dumrul'a acımak mı gerekiyor? İnsanoğluna acımak mı gerekiyor? Bilmiyorum" (127). Yüzünde yılların yorgunluğu okunan ana, Dumrul'a babasına gitmesini öğütler; ne de olsa daha az emeği vardır onda. O Dumrul'a gençliğini vermiştir, baba da yaşlılığını vererek ödeşmelidir. Dumrul'un anasının ağzından kadınlığın çağları dile gelmektedir sanki:

Kızınızdim, kız kardeşinizdim, yavuklunuzdum, karınızdim,  
ananızdim. Şimdi yalnızca yaşlı bir kadını. Beğenmeniz için,  
onaylamanız için, sevmeniz için çırpınıp durduğum beyhude bir  
ömür geçirdim, bütün hayatımı sizler için yaşadım; bırak, ölümümü  
olsun sizler için yaşamayayım [. . .] Ömrümü sizler için verdim;  
bari canım bende kalsın. (128)

Böylece Dumrul, o güne dek "yalnızca anası olan kadının, aslında nasıl bir insan olduğunu, belki de ilk kez düşünüyor[dur]" (129). Kendini ihanete uğramış hissetmesi de bu yüzden olsa gerektir. Yeniden yola koyulan Dumrul'un sessizliği Azrail'le arasında bir bağ kurar; çünkü Dumrul ölüme giden yolda kendini yapayalnız bulurken Azrail de ucu yaşama çıkan yolda ve yalnız olduğunun bilincine sahiptir.

“Baba Kapısı”, öykünün iç dinamiklerine dair çok önemli ipuçlarını barındırır. “[B]aba ile oğul birbirlerine çok benziyorlardı. Birbirlerine kanla geçen, doğuştan gelme bir kendini beğenmişlik vardı her ikisinde de; derin bir küçümseyiş, ezici bir kibir [. . .] Emretmenin de, zulmetmenin de bilgisine sahiptiler” (130). Adeta onlara sunulan her şey “zaten en doğal hakları”ymış gibi erkeksi bir otorite duygusuna sahiptirlir. “Üstelik, dünya ne kadar ödese gene borçlu kalırdı onlara” (130). Dumrul, tüm ömrünü babasının takdirini elde edebilmeye adanan bir “kayıp oğul”dur Azrail’e göre. “Böyleleri, sonunda, bütün dünyayı köprülerle donatsalar da, dünyanın geri kalanını bir uçtan bir uca fethetseler de, hiçbir zaman babalarının dudaklarından dolu dolu bir aferin duyamazlar” (130). Öykünün temelinde yatan “fantezi”, Dumrul’un babasından canını istemesiyle kendini belli eder. Dumrul’dan ödünç aldığı gözleriyle ona bakan Azrail şunları görür:

Birden, aslında Dumrul’un bunu ne zamandır istemiş olduğunu düşünüyorum. Babasının canını almanın, onu yok etmenin, ancak şimdi, anlaşılır, kabul edilebilir, yasal dayanağına kavuşmuş gibi, gizli bir iç sevinciyle, sonradan suçluluk duymayacağı bir gönül huzuruyla istiyor babasının canını. (131)

Babasına da ilk kez gözleriyle bakar Dumrul. Ona ikinci kez can vermek istemeyen babanın yanıtı acımasız olur: “İstersem, bir bedenden yüz oğul verebilecek canımı bir oğula feda edemem!” (132).

“Yâr Kapısı” yolunda ilerlerken Dumrul sanki önceki kapıların bozgunlarının sarsıntısını üzerinden atmaya çalışır gibi, Azrail’e yârinin ona duyduğu masalsi aşkın büyüklüğünden söz eder durur. Azrail’in dikkatini çekense, Dumrul’un yârine duyduğu sevgiyi bir kez bile ağzına almayışdır. İkisini yan

yana gördüğünde Azrail şöyle der: “Dumrul, kimseyi sevmiyor. Sahiden sevemiyor. Sevgiyi tanımadığından değil bu. Sevgiyi tanımişti gerçi, ama sevgiyi kendi içinden değil, kendisine gösterilen sevgi yoluyla tanımişti” (133). Sevgi de dünyadaki her şey gibi Dumrul’a sunulan, onun da kendine hak gördüğü bir şeydir yalnızca. Yâri, Dumrul sözlerini bitirdikten sonra söze başlar ve onu—sığlığı, sevgisizliği, kayıtsızlığıyla—sevdiğini; hatta aşkın karşılıksızlığını onda öğrendiğini söyler. Birlikte ölmelerini değil, sadece yârinin onun yerine canını vermesini diliyordur Dumrul. Bunun üzerine yâri “[b]enden seni isteme Dumrul. Sen canımda saklısın. Onu sana veremem. Onu kimseye veremem” (136) diyerek Dumrul’u derinden sarsar. Aşkın nesnesi olduğunu sandığı bedeni yapayalnızdır artık. “Kimsenin sevgisi olmayınca, bedeni orada kimsesiz bir köprü gibi duruyor[dur]” (137). Mutlak olanın onun dirim fişkırان güçlü gövdesi değil, aşkın ta kendisi olduğunu anlamak Dumrul’un hükmettiğini sandığı dünyayı bir kez daha yerinden oynatır.

Dumrul, Azrail’e dönüp artık canını alabileceğini söyler. Bu noktada bile “[e]rkekliğinin son kalesini korur gibi neredeyse meydan okur gibi” bakmaktadır (138). Dumrul henüz farkında olmasa da Azrail artık biliyordur onun canına kıyamayacağını.

Usul usul dünyaya gömüldüğümü, dünyanın, bana, içime, iliklerime işlediğini, dokularıma yerleştiğini, bir dünyalı gibi dünya halini kuşandığımı, insanlığın bütün hallerinin içimde çalkalandığını, yerçekimi kanunlarının içimde atmaya başladığını, nabzımda vurup duran kanın gürültüsünü ve bütün bunları bana şiddetle duyuran şeyin, şimdi karşımda, ölümün karşısındaymış gibi çaresiz ve

dimdik duran Şu genç adama deliler gibi âşık olmak olduğunu böyle  
anladım. (138)

Azrail görevini yerine getiremez çünkü Dumrul'a âşık olmuştur. Bu uğurda  
lmszlĞn yitiren "lm meleği" böylece Dumrul'a yaşamını baĐıŐlamıŐ olur.  
Azrail'i ölümlü kılan aşk, aynı zamanda onun yaŐamasına da sebeptir. Bir gün  
Dumrul'la yeniden karŐılaŐmak umuduyla yaşayacaktır.

Anasının, babasının, yârinin bakıŐlarından gözlerimde nice bakıŐlar  
kaldığını böyle anladım.

Onların sevgilerinin en Şiddetli zamanlarının bakıŐlarından tek ve  
lmsz bir bakış yaptığımı, Dumrul'a ne zamandır öyle baktığımı  
böyle anladım.

AŞk, anası, babası, yâri gibi sevmekti.

Onu sevmiŐ olan herkesin gözleriyle birden sevmekti.

Kr olana kadar onu her Őeyiyle görmekti. (139)

Azrail, Dumrul'un i dünyasını tüm çıplaklığıyla görebilmiŐtir. Onu, beden ve  
lme dair tüm kayĐı ve korkularının oluşturduğu ruhsal anarŐiye rağmen sevip  
onun için ölümsüzlüğünden caymıŐtır. Ne anası, ne babası, ne de yârinin  
yapamadıklarını yapmış ve melekliğinden vazgeçip ona can vermiştir. Ardından  
da gelip yeryüzünde birçok başka adla yaşayan Dumrul'lara âşık olup "yaza yaza  
yaŐayıp yaza yaza ölen; bütün hayatı kaleme tutsak" (139) bir âşığa  
—Murathan'a—anlatmıŐtır öyküsünü.

## BÖLÜM III

### BİLİNÇDİŞİNİN ESRARI PEŞİNDE

Batıl inançlarla dolu ilkel zihinlerin ürünü olmaya indirgenen mitoloji, bilimin güç kazanmasıyla birlikte yeniden önem kazanmıştır. Bunda, mitleri yorumlamak ve insan yaşamında konumlamak isteyen antropolog Claude Lévi-Strauss'un da büyük payı vardır. *Mit ve Anlam* adlı kitabının “Mitle Bilimin Buluşması” başlıklı ilk bölümünde bilimle mitsel düşünce arasında 17. ve 18. yüzyıllarda açılan uçuruma dikkat çeker Lévi-Strauss:

Mitolojik öyküler nedensiz, anlamsız, saçmadır ya da öyle görünür; gene de dünyanın her yerinde yeniden ortaya çıkar gibidir. Zihnin herhangi bir yerdeki ‘tuhaf’ bir yaratımı, eşine rastlanmaz bir yaratım olabilir, aynı yaratımı bütünüyle farklı bir yerde bulamazsınız. Sorunum, bu belirgin düzensizliğin ardında bir tür düzen olup olmadığını bulmaya çalışmaktı—hepsi bu. (24)

Düzensizliğin ardındaki düzenin izini süren Lévi-Strauss, insanlık tarihine ait önemli bulguları ortaya çıkaracaktır böylece. Düşünce ile yaşam, insanlık ile diğer canlılar arasında mutlak bir uçurum olmadığına inanırsak, “belki o zaman, erişebileceğimizi düşündüğümüz bilgelikten daha yükseğine ulaşabiliriz” (35) diyen Lévi-Strauss, toplumumuzda tarihin mitolojinin yerini aldığını ve işlevini sürdürdüğünü, “belgesiz toplumlardaysa mitolojinin amacının, geleceğin bugüne ve geçmişe mümkün olduğu ölçüde bağlı kalmasını sağlamak olduğun[u]” söyler

(52). Evet, belki geleceğin geçmişi aşması gerektiği söylenebilir bu noktada ama zihinsel yapılar bakımından aslında tarih boyunca değişen çok şey olmadığı dikkatli bir gözden kaçmayacaktır. Bireysel ve toplumsal anlamda, aynı iktidar-güç savaşları ve toplumsallaşma edimleri farklı kılıklarda da olsa aynı şekilde sürmektedir.

### A. “Ortadoğu Estetiği”nin Anlamı

Murathan Mungan—kendisinin “Ortadoğu estetiği” diye adlandırdığı—Doğu’ya ait söylence, mit, masal, arketip ve metaforları çözümleyip günümüzde bütünleşiyle bu coğrafyanın kültür birikimini dönüştürmektedir. Yazarın bu çabası, sağladığı tarihsel perspektifin yanı sıra insan psikolojisinin geçirdiği evrimlere de göz atma şansını okura verir. Kültür ürünlerindeki motiflerin çağdan çağa, toplumdan topluma kılık değiştirerek alttan alta sürdüğünü düşünen Mungan’ın bunları yorumlayarak yeniden yaratmasındaki amaç, okurun arketiplerden bugüne kalanlarla yüzleşmesini sağlamaktır. “Çok kullanılageldiği için Türkiye sanatının gündeminden düşmüş gibi görünen ama hayatından düşmemiş” olan (*Murathan ’95* 357), yaşantımızda ağırlığını hissettiren feodal motiflere çoğunlukla “folklorik malzeme” olarak yaklaşılageldiğini ve gerekli ödeşmelerin gerçekleştirilmediğini düşünen Mungan, bunları sorunsallaştırarak dünyalarımızda yeniden konumlandırır. Çağdaş masallarıyla, geleneksel anlatılarla aktarılan arketipleri dönüştüren Mungan, bu çabasını şöyle dile getirir:

Uzunca bir süredir adına Ortadoğu Estetiği diyebileceğim bir şeyin ardına takıldım, onun izini sürüyorum. Asya malzemesinin içini yeniden döşeyerek, yeni bir biçim anlayışını kurmaya yönelik deneyler ardındayım. Asyatik malzemenin arketiplerini

yorumlanmış içerikleriyle yeni bir yapılamada kullanmak, eklemek istiyorum. Bunun için de Asya söylencelerini, destanlarını, şiirlerini, oyunlarını, minyatürlerini inceliyor; bunlar üzerine yazılanları okuyor; bu yolda benden önce yapılanları gözden geçiriyorum. (114)

“Tarihin kilerlerine meraklı olduğum, masal sandıklarını karıştırmayı sevdiğim, gelenekselin çarşılarında gezinmekten keyif aldığım beni izleyenler tarafından bilinen bir şeydir” (179) derken Mungan, geçmişe ait malzemenin kendi yazarlık dünyasında tuttuğu yerin önemini imler. Burada dikkatlerden kaçmaması gereken oldukça önemli bir nokta vardır; yazar bu malzemeyi işlerken ya da dünyasına eklemelerken “bugünü” hiç aklından çıkarmaz. Zaten Mungan’a göre, geçmişle kurulan ilişkinin bir “eskiler alırcılığa dönüşmemesinin en sağlam güvencesi” (179), malzemeyi bugüne bağlayan dinamikleri keşfedebilmektir bir anlamda. Yazar, “[g]eçmişten taşıdığım herhangi bir şey, bir eşya, bir anı, bir tema, bir olay, bir büyü bugüne, bugünün insanının dünyasına katlanmıyorsa eğer, benim için hiçbir anlam taşımaz” (179) diyerek yukarıda sözü edilen dinamikleri yakalama çabasını sergiler. Hakkı Engin Giderer, “Murathan Mungan’ın Sanatı” başlıklı yazısında “yola çıkmadan rotasını çizmiş” (9) bir yazar olarak gördüğü Mungan’ın gelenekle kurduğu ilişkiye dair şunları söyler: “Geleneksel olan, bugünü anlamak için vardır. Geçmiş, yazarın kendini görmek için eline aldığı bir aynadır” (9). Mungan’ın yapıtlarına hakim olan geleneksel motiflerin kullanımının çağdaş bireyi anlatmaya yönelişi, Giderer’e göre, “yazara, sosyolojik, tarihsel, antropolojik ve psikolojik boyutlarda, derin ve kapsamlı bir yazma olanağı sağlar” (13).

Fusun Akatlı, “Vefalı Bir Şahmerancı: Murathan Mungan” adlı yazısında masal, destan, halk hikâyesi ve sanatta folklor ögesinin, bu “soy ürünler”in, birkaç örnek dışında kendisine edebiyat tadı vermediğini söyler:

Kıssalardan hep bir hisse beklenir ya, hissenin edebiyat kisvesine bürünüşü tedirgin eder beni. Ya erkek dünyasının değerlerini çok erkekçe taşırlar, ya belli bir morali yücelerden yücelere sürerler, ya fazla yereldirler, ya hiçbir nesnel karşılığa yer bırakmamacasına evrensel. (130)

Akatlı’nın bu sözleri Mungan’ı anlamak bakımından çok önemlidir çünkü onun sorguladığı, tam da Akatlı’yı tedirgin eden bu erkek dünyasının dayattığı erkeksi değerlerdir. Akatlı’nın bulduğu nedir peki *Cenk Hikâyeleri*’nde? “Dil büyü” der ve şöyle devam eder kendisi:

Bu dil, belli bir mesaj türünü, belli mesajları iletmeye elverişli bulunduğu için kotarılmış değildi. Tersine, bu dilin büyüüne elverecek, bu dille yoğrulmaya uygun düşecek bir söylemsel içerik olarak seçilmişti halk söylenceleri. (131)

Geçmişten bulup çıkardığı malzemeyle giriştiği anlamlandırma sürecinde Mungan, eskiye yönelik herhangi bir çabayı gericilik olarak algılayanlar ve ilericiliği zaferlerle dolu bir tarihsizlik sananlara aldırılmaz. Ancak, “Bir ‘Dil’ Gurbeti...” başlıklı yazısında geleneksel malzemeyle kurulan ilişkinin “yenilikçi ya da öncü bir şey yapmaktan çok daha büyük sorumluluklar” gerektirdiğini belirtmekle yetinir (428). Ona göre “sanatçı, bir geleneksel malzemeyle girdiği ilişkide sağ kalmak istiyorsa kendini çağıyla ve çağının gerekleriyle donatmak zorundadır” (428). Yerelliğin izini sürerken ulusal olmak gibi bir kaygısı olmadığını söyleyen Mungan (*Murathan* ’95 355), “[b]ir yurdu sevmenin bütün



dünyaya haksızlık olduğunu düşünüyorum” (“Yalan Toplumuyuz” 18) derken bir anlamda “dünya vatandaşlığı”nı imlese de, sözleri hiçbir yere ait olamamanın tınısını da taşır. Yazar, bu coğrafyaya yönelişinin açıklamasının yanlış yerlerde aranmasına bir önlem olarak böyle bir söz söylemiştir; çünkü bu yöneliş geçmiş özlemindense tarihle ödeşmek içindir:

Elbette, bizlerden başka sahiplerinin olmadığına inandığım bu coğrafyaya özgü gelenekleri önemsiyorum ama, bunu, baskıcı bir ulusal kimlik ayrıcalığı haline getirmekten çok, diğer kültürlerin de ‘sahiplenmesi’ adına işlerliğe sunmak gerektiği kanısındayım. Gelenekten yararlanmak, sonuçta teknik bir şeydir; tek başına ilericilik, gericilik ya da ulusalcılık ölçütü olamaz. (Murathan ’95 442)

Erendiz Atasü, Mungan için doğululuğun anlamını derinden kavramış biri olarak yazarın yaptığı çözümlenmeleri ancak ve ancak “Orta Çağ’la modern ardılı zamanların bir arada, karmakarışık yaşandığı günümüze dek göçerliğin sürdüğü Türkiye’nin doğusunda büyümüş bir sanatçı yapabilir” der (257). Kendine ve topluma dışarıdan bakabilme yetisiyle donanımlı bir birey olan Mungan’ın doğunun renkleriyle bezenmiş sanatı, çözümleyici ve eleştirel bakışıyla her anlamda azınlıkları dillendirir. “Metne mesafe”den başka, kendisiyle toplum ve tarih arasına da koyduğu uzaklığın sağladığı geniş açıyla, alttan alta süren dinamikleri açıklamayı başarır. Mungan’ın, yazarlığında önemli bulduğu noktalardan biri de Doğu-Batı yazınının bir anlamda bileşkesini kurabilmiş oluşudur:

Öykücülüğümde önemli bulduğum, Doğunun öykücülüğüyle (Doğuda hikâye anlatılan bir şeydir, okunan değil), Batı

öykücülüğünü (Batıda ise öykü kurulur, ya da metin çatılır) kendi yazarlığım içinde bir üsluba dönüştürmek. Yani hem Doğunun tahkiye geleneğini, hatta şiirsel söylemini, hem de Batının gücünü anların parçalanmışlığından, dramatik çakımlarından alan tekniğini aynı tezgâhta kullanmaya çalışıyorum. (*Murathan '95* 371)

## **B. Kolektif Bilinçdışının Oyunları ve Kılık Değiştiren Arketipler**

Frieda Fordham, *Jung Psikolojisi* adlı kitabında Carl Gustav Jung'un "persona" kavramından yola çıkarak şunları söyler: "İnsanoğlunun uygarlaşma süreci, insan ve toplum arasında, onun nasıl görünmesi gerektiği konusunda ve birçok insanın arkasına gizlenerek yaşadığı maskenin oluşması konusunda bir uzlaşma getirir" (58). Bu sürecin dayattığı toplumsal roller ve belirlenmişliklerle, kılık değiştirmiş arketiplerin izini süren bir yazar olarak Mungan da "canına tak eden" "bu maskeli balo / ve onun sahte yüzleri"ne çözümleyici bir bakışla yaklaşır ("Maskeli Balo"). *Kırk Oda*'da yer alan masalsı öyküler bağlamında söylediği şu sözler yazarın—bu kitabın da ötesinde—genel yazarlık algısının yapı taşlarını sergiler:

Bu masalların benim söylememe elverdiği şey şu: Yalnızca tipolojik anlamda bir 'arketip'ten söz etmekle yetinemeyiz; ilişki biçimlerinin, değer dizgelerinin, umutların, beklentilerin, yanılgıların da bir arketipi var. Ve bunlar çok büyük bir ölçüde İDEOLOJİK BELİRLEMELER ve BELİRLENMELERLE çağdan çağa, toplumdan topluma kılık değiştirerek sürüyorlar. Her yeniden yazılmış masal, arketipiyle şimdiki çağı arasındaki ilişkiyi göstermek içindir. (*Murathan '95* 114)

Tıptan mitolojiye, edebiyattan dinler tarihine ve felsefeye uzanan bir ilgi alanına sahip olan Carl Gustav Jung, bir “sentez” düşüncesiyle hareket ederek Batı’nın sınırlarından dışarı uzanıp—irrasyonel olarak nitelendirilse de yaşamı bilimden daha kesin olarak ifade ettiğini düşündüğü mitlere yönelerek—farklı kültürleri incelemiştir. Sigmund Freud, şüphesiz 19. yüzyılın katı akılcılığına karşı atılmış radikal bir adımdır, ama Jung onun da ötesine geçerek farklı bir bilinçdışı modeli kurgulamıştır. Freud’a göre sadece kişinin kendine özgü arzuları, yaşantıları ve deneyimlerinden oluşan bireysel bir bilinçdışı varken Jung buna ek olarak bir de “kolektif bilinçdışı”nı kullanıma sokmuştur. Anthony Stevens’a göre Jung’un psikolojiye sağladığı en önemli katkı olan kolektif bilinçdışına dair varsayım “fizikteki quantum teorisine neredeyse eşdeğerde bir öneme sahiptir” (48). Kalıtsal, kuşaktan kuşağa aktarılan bir özellik gösteren kolektif bilinçdışında—Jung’un “arketip” olarak adlandırdığı—ilksel motifler yani insanlığın köklerinden bugüne tarih boyunca evrilerek varlığını sürdürmüş semboller vardır. En eski, “yaban” uygarlıklardan en gelişmiş ve modern olanlarına dek din, efsane, masal ve mitlerde benzer, hatta zaman zaman aynı motiflerle karşılaşılması, Jung’un hipotezinin çıkış noktası olmuştur. Jung’a göre arketipler “aynı tip sayısız yaşantının psişik kalıntılarıdır” (*Analitik Psikoloji* 323).

Frieda Fordham’ın, *Jung Psikolojisi* adlı kitabına önsöz yazan Jung orada kendine atfettiği misyonu da açımlayan önemli bir şey söyler: “[R]uhun kendisini salt doktor muayenehanesinde göstermediği, onun her şeyin üzerinde, tüm dünyada ve ayrıca da tarihin derinliklerinde var olduğu gerçeğini gözden kaçırmamak için özel bir sorumluluk duymuşumdur” (13). İnsanlık tarihinden gelen bir miras gibi yaşamlarımıza dahil olan evrensel düşünce ya da kavrayış motifleri olan arketipsel tepkileri çözümlenektir bu misyon. Bilinçdışının işlevsel öğeleri olan arketipler

ancak yinelenen “tipik imgeler” yoluyla belirir (27). Kolektif bilinçdışının varlığına dair bir kanıt, rüyalarda rastlanan mitolojik imgelerin çeşitli versiyonları olabilir. (Erich Fromm da *Rüyalar Masallar Mitoslar* adlı kitabında, tarihin derinliklerindeki mitlerin gündelik yaşantılarımızın ürünü olan rüyalarda gösterdiği şaşırtıcı benzerlikten yola çıkarak ortak “sembol dili”ni çözümlenmeyi dener.) Kolektif bilinçdışının bir anlatımı olan mitler üzerinde detaylı çalışmaları olan Jung, bunları insan doğasının gizlerine açılan kapının anahtarı olarak görür şüphesiz. Bir mitin oluşumu ya da dile getirilişinde ona biçim veren bilinçse de, “mitin ruhu, yani onun temsil ettiği yaratıcı dürtü, ifade ettiği ve uyandırdığı duygular, hatta büyük ölçüde onun ana fikri, bilinçdışından gelmektedir” (30).

Jung’a göre ruh üç katmandan oluşur: bilinç, kişisel bilinçdışı ve kolektif bilinçdışı. Kolektif bilinçdışının, kişisel bilinçdışından çok daha derinde olduğu düşünüldüğünde, aynı zamanda bilinç ile arasında da büyük uzaklık olduğu sonucuna varılabilir. Jung’a göre ruh, öyle bir bütündür ki bilinç ve bilinçdışının birbirine değen sınırları sürekli olarak değişir. Yine de Jung’un deyişiyle “[e]n dipte yatandan başlayıp yukarı doğru çıkarsak” şunları sıralayabiliriz:

1. Merkezdeki güç; 2. Hayvan atalarımız; 3. İlkel insan atalarımız; 4. Irk toplulukları; 5. Ulus; 6. Oymak; 7. Aile; 8. Birey (*Analitik Psikoloji* 44).

Anthony Stevens, *Jung* adlı kitabında Jung’un “ruh modeli”ni en dışta bilincin yer aldığı iç içe üç küre olarak şemalaştırmıştır (49). Merkezde yer alan “kendilik” (“Self”) “tüm sisteme nüfuz edici” (50) bir gücü içinde barındırır. Jung’un, herkeste görülen “özdeş psişik yapılar” (49) olarak tanımladığı arketiplerden oluşan kolektif bilinçdışı en içte yer alırken kişisel bilinçdışı da arketiplerle ilişkili kompleksleri barındıran, bilince yakın bir katmandır. Kompleksler arketiplerin “tezahür”üdürler ve arketipler bunlar vasıtasıyla ruhta kendilerini belli ederler. Bir

başka deyişle, arketipsel potansiyeli harekete geçirecek kişisel deneyimlerin sonucunda oluşan kompleksler, arketiplerin izdüşümüdür. En dışta da benliğin olduğu bilinç katmanı yer alır.

Anthony Stevens, Jung'un arketipsel hipotezinin benzerlerinin pek çok disiplinde üretildiğine dikkat çeker. Hayvanların doğal ortamlarındaki biyolojik davranışlarını inceleyen bilim dalı olan etolojinin, türlerin "davranış repertuarı"nın evrim sürecinde merkezi sinir sisteminde şekillenen yapılara dayandığı bulgusu buna bir örnektir (52). Yazara göre, Claude Lévi-Strauss ve Fransız yapısal antropoloji ekolünün dikkat çektiği "bilinçdışı altyapılar" da bir başka örnek oluşturur: "Dil uzmanlarına göre gramerler birbirinden farklı olmalarına rağmen Noam Chomsky'nin 'kökleşmiş yapılar' olarak betimlediği temel formları evrensel niteliktedir" (53).

Kişisel ve kolektif bilinçdışı arasındaki bir ayrım da şudur: Kişisel bilinçdışında karşı cinse ait özellikler yer alırken, kolektif bilinçdışı cinsiyetsizdir. Karşı cinse ait özelliklerden kasıt şudur: Kadınların kişisel bilinçdışında erkeksi ("animus"), erkeklerin bilinçdışında ise kadınsı bütünleyici öğeler ("anima") bulunur. Animus ve anima kavramları üzerinde, bir önceki bölümde ele alınan "Ökkeş ile Cengâver" ve "Dumrul ile Azrail" öyküleri bağlamında düşünmek yararlı olabilir: "Ökkeş ile Cengâver"de töre gereği arkadaşını avlayıp erkekliğini kanıtlaması gerekmektedir Ökkeş'in. Annesi de evin tek erkeği olan oğlunun, onun yüzünü kara çıkarmaması, evin şanına şerefine leke getirmemesi için sızlanır durur. İnsanların içlerindeki karşıt cinsiyet öğelerinin bir başkası aracılığıyla yaşandığı düşünülürse Ökkeş'in anasının da "animus"unun niteliklerini oğlunda gerçeklemek istediği çıkarsanabilir. Fatmagül Berktaş, *Tektanrılı Dinler Karşısında Kadın* adlı kitabında ataerkil ailede kadınların otorite elde etmesinin

yolunun oğullarından geçtiğinden söz eder (162). Bu durum “ataerkil düzenin yeniden üretimine kadınların katılımını” da açıklar (162). Ümit Meriç Yazan’ın şu sözleri de bu bağlamda değerlendirilebilir: “Anne için oğlu tek şansıdır. Aşağı olan statüsü onunla yükselecek, sosyal bir varlık olarak tanınacak, kendisine kadın olarak gösterilmeyen saygı anne olarak gösterilecektir” (alıntılayan Berktaş 162). Frieda Fordham, “animus”un üç kökten türediğini söyler: “Bir kadına miras kalan erkeğin kolektif imajı, yaşamı boyunca erkeklerle olan ilişkilerinden kaynaklanan erkeklikle ilgili kendi deneyimi ve içindeki gizli erkeksi köken” (69). Erkekler için annelerinin, kadınlar içinse babalarının anima ve animus’un ilk biçimlenmiş hali olduklarını söylemek yanlış olmaz. Jung’a göre, erkeğin bilinç dışında kolektif bir kadın imgesi vardır ve erkek kadını bundan hareketle kavramaya çalışır. (Burada Dumrul’a can vermeyi kabul eden karısının böylelikle kocası için adeta bir “ikinci anne” oluşu hatırlanmalı.) Ancak bu imge, yüzyıllardır süregelen bir deneyimin aktarımından süzölmüştür; yani bir arketiptir. Erkekler bu imgenin izini yaşamları boyu süreceklerdir ancak Jung’a göre “[h]er anne ve her sevgili, erkeğin içindeki derin gerçekliği oluşturan, her zaman var olan, bu öncesiz imajın taşıyıcısı olmak zorunda kalırlar” (alıntılayan Fordham 66).

Mungan’ın masallar, arketipler, metaforlar etrafında dönen dünyasının anahtarı kullanıma soktuğu çözümleyici ve günümüzle bütünleyici yaklaşımdır. Yazarlık serüveninde “dünü, bugünü, yarını birlikte kavramanın ‘bütüncül’ bakışını” (Murathan ’95 355) kurmaya çalıştığını söyleyen Mungan, insanlar arasındaki “arketipsel” ya da “ilksel” çatışmaları anlatırken tartışmaya çağdaş boyutlar da ekleyerek bir anlamda evrimsel bir geniş açığı da yakalamayı amaçlar:

Tarihte tekerrür ettiğini sandığımız şey nedir? Tarihin dili nerede sürüyor? Yeni maskeler eski oyunlar mı?

Değişen ne kadardır? Değişmeyen ne? Ne, neyin mirasına konmuştur? Ne, neyin üzerine inşa edilmiştir? Sürekli kılık değiştirerek yaşamımızda yerini koruyan şeylerin adını kovalıyorum. (355)

Medar Atıcı, “ ‘Bitti’ Denemeyecek Bir Kitap” başlıklı yazısında Mungan’ın geçmişle bugün arasında kurduğu ilişkide eskiyi ne “yenilmesi, alt edilmesi, üstüne basılarak ezilmesi”, ne de “yüceltilmesi, övülmesi, dokunulmaz kılınması” gereken bir olay yığını olarak gördüğünü, sadece “ ‘ödeşilmesi’ gereken bir birikim olarak” değerlendirdiğini belirtir (15). Geçmişini anlamlandırarak bugünde yeniden kurgulayan bu “geçmişe dönük göz”, şüphesiz daha önce değinilen “içe bakan göz” ile de yakından ilgilidir. Kendine bakma cesareti olan birey, kazananların yazdığı tarihe ve geçmişe de şüpheyile bakarak değerlendirecektir; ki ancak “bu yolla geçmiş, yaratıcı bir anlam kazanır ve bugünü canlı, verimli, zengin kılar” (15).

### **C. Erkek Olma Sorunsalı ve Yaşamın Kıyısından Eleştiriler**

Erendiz Atasü, “Kalbin Kırk Kilidi” adlı yazısında, Mungan’ın çağdaş bir sentez yaratmak üzere estetik malzeme olarak kullandığı “geleneksel”i “önce özümseyip sonra kişisel yaratıcılığının imbiğinden süzerek” başkalaştırdığını söyler (254). Atasü’ye göre Mungan, “ ‘geleneksel’le asal bir kavgaya tutuşmuştur”; yaptığı da feodal öyküler nakletmek değil, “tarihi çözümleyebilmek” ve “feodal ahlakın erkekçi ve erkeksi yapısının hodbin ve hoyrat kofluğunu gözler önüne serebilmek” (254) üzere bu öyküleri yeniden yazmaktır. Bu noktada *Cenk Hikâyeleri*’ndeki öykülerden “Ökkeş ile Cengâver” üzerinde “erkekliğe geçiş” bağlamında durulabilir. Evelyn Reed, *Kadının Evrimi II - Anaerki Klandan*

*Ataerkil Aileye* adlı kitabında bu geçiş ritüellerinin ergenliğe geçişin törenselleştirilmesinden öte anlamlar taşıdığını belirtir (21). Bu “geçiş kuttörenleri” aynı zamanda gençlere topluluğun gelenek ve mitolojisine sahip çıkma ve onu geleceğe aktarma yükümlülüklerinin anımsatılışdır (21). Reed’e göre bu törenler, “insanların, ‘hayvanları’ başka insanlar haline sokmayı (yapmayı) öğrenmesiyle” ortaya çıkmıştır (25). Ne de olsa ataerkil düzen öncesinde yaklaşık bir milyon yıl boyunca toplulukları yöneten kadınlar, hayvandan insana geçişte önemli rol oynamışlardır. Anaerkil toplumsal yapının, insanlığa “çağ atlatma”sından sonra ekonomik oluşumlara paralel olarak yerini ataerkilliğe bırakmasının ya da “kadınların düşüşü”nün temelini “özel mülkiyetin evriminde” bulur Reed (177). Ataerkil düzende yer alan erkekliğe giriş ritüelleri, barındırdığı zor sınavlar ve zaman zaman da şiddet ögesi bağlamında “‘yamyamlık’ döneminin” izlerini taşır (27). A. W. Howitt, bu törenlerde “geçmiş, kendisinin bir daha aşamayacağı bir uçurumla çocuktan koparılmaktadır” (alıntılıyan Reed 30) derken aslında ergenliğe girişle birlikte çocukların insan konumuna geçtikleri ve hayvanlıkla aralarına aşılmaz engellerin girdiğini belirtmektedir (31). “Kısacası, erkekliğin başlangıcı, tarihöncesi çağların en önemli olayını—hayvanlık ve yamyamlığın yenilmesini—simgelemektedir” (34).

Atasü’ye göre, Mungan Doğu’nun acısını dile getiren diğer yazarların vurgularından farklı olarak, daha derinlerde yatan, ancak tüm çelişkileri yeniden üretip duran cinsiyet ahlakını sorgular (255). “İnsanların baskı altında tutuldukları, davranışlarının kısıtlandığı feodal toplumun her cins varyasyonunda; kabilelerde, aşiretlerde, ya da ümmet toplumlarında insan davranışları fazla zenginlik göstermez” (*Murathan* ’95 294) diyen Mungan, bu kısıtlanmışlıkta “birey”in



gelişiminin de olanaksızlığından dolayı insan davranışlarında kişilere özgü çeşitlemelerin sınırlı olduğunu belirtir:

‘Ortak bir imge’ sürekli aynı biçimde üretilir. Örneğin tüm erkekler ‘Erkek gibi olmak’, ‘Erkek gibi davranmak’ durumunda ve zorunda bırakılırlar. Hoyrat, kaba, kıyıcı, saldırgan ve dövüşken olmak, erkek davranışının erdemleri olarak belirlenir. (294)

*MESKALİN 60 draje*’de yer alan bir yazısında Türkiye’de erkek olmanın “tehlikeli bir silah” olduğunu ve erkeklerin egolarının çok çabuk ve kolay yara aldığını söyleyen Mungan buna basit bir örnek verir: Trafik. Birinin erkekliğine dokunmak için onu sollamak yeterlidir ne de olsa. “Trafik kazalarında bunca can alınmasının bence başlıca nedenlerinden biri ‘erkekliktir’ ” der yazar (113). Yukarıda değinilen, yaratılan erkek imgesinin sürekliliğini sağlamaya yönelik baskıdan hareketle Mungan’ın “[e]rkeklik zor bir şey” deyişi anlam kazanır (*Murathan’95* 360). Denetim altındaki bu erkeklik imgesinin çoğaltılması ya da zorunlu kılınmasına yönelik baskının toplum psikolojisine yansımaları çeşitli açılardan gözlemlenebilir. Fallus merkezli kültürün bilinçdışında “kastrasyon tehdidi”nin gizli olduğunu söyleyen Saffet Murat Tura, kadın kastrasyon karmaşası ve penis imrenmesini Fenichel’den şöyle aktarır:

Erkeksi ve kadınsı olarak değerlendirilen özellikler, bir uygarlıktan diğerine büyük değişiklikler gösterir ve bu kültürel yönelimler, ortaya çıkardıkları çatışıklarda olduğu gibi, anatomik bir farklılığın psikolojik sonuçlarını aşırı ölçüde karmaşık bir hale getirirler. (Tura 67)

Buna karşılık Mungan, *Kırk Oda*’da yer alan “Yüzyıllık Uyuyan Güzel” adlı öyküsünde kadınlara atfedilen “penis haseti”ne erkeklere has bir alternatif getirir.

Erich Fromm'un ataerkillik öncesinde erkeklerde hüküm sürmeye başladığını düşündüğü ve “doğurganlık kıskançlığı” (295) olarak adlandırdığı bu duyguya Mungan “doğurma özlemi” der:

Doğurmaya en fazla meraklı erkek kesimi şairler arasından çıkar. Bunlar şiirlerinde ‘doğuruyorum, doğuruyorsun, doğuruyor’ gibi fiilleri çekip dururlar. Prometheus’un sürekli gagalanmasında öteden beri örtük bir cinsellik sezmişimdir. Zeus da canı sıkıldıkça bacağından doğuruverir. Rahmini baldırında taşıyan bir erkektir Zeus. Oğullarından, kızlarından bir bölümünü, artık karılarına güvenemediğinden mi, yoksa baldırını çok erojen bir bölge olarak gördüğünden mi nedir, kendi doğurmuştur. Erkeklerdeki ‘doğurma’ arketipinin ilk örneği olan Âdem de, bu iş için kaburga kemiğini uygun görmüştür. (118)

*Kaf Dağının Önü*'nde yer alan öykülerde sosyalist sola—deyim yerindeyse—“içeriden” yöneltilen eleştiri alttan alta bu kesimde de süren erkeksi iktidar duygusunu deşifre eder. Erendiz Atasü, yazarın bu öykülerde “solun içinde hâlâ süren feodal kökenli, erkeksi ‘ölümseverliği’ izleyip açığa vurur[ken]” (255) edebiyat tarihimizde benzeri görülmemiş bir perspektiften solla hesaplaştığını söyler. Burjuva kökenli devrimcilerin, kırsal kökenli devrimcilerin kendilerinde taşıdıklarını öne sürdükleri feodal alışkanlıklara karşı getirdikleri eleştiriden söz eden Mungan (*Murathan* '95 42), feodal davranış biçimlerinin hiç de kırsal kökenlilerin tekelinde olmadığını şöyle dile getirir: “Kâğıttan Kaplanlar Masalı”nın eşcinsel kahramanı, devrimci bir grubun üyesidir; ancak bir süre sonra—Atasü'nün deyişiyle—“insanların kardeşliğinin savunucuları”nın kendisine “faşizan darbenin işkencecileri kadar” (271) önyargılı olduklarının ayırdına

varacaktır çünkü burjuva ya da kırsal kökenli olsun, gelenekle ödeşememiş, kodlanmış bir cinsel kimliğin taşıyıcılarının farklı olana tahammülleri yoktur. Hatta kadın-erkek ilişkilerinde bile kitleye, halka ters düşmemek adına oldukça katı bir tutum izlenir (“Kâğıttan Kaplanlar Masalı” 270).

“Tek Tip Devrimci” yaratma çabasının sonucunda kadınların erkekleştiği, erkeklerinse biraz daha erkekleştiğini düşünen Mungan’a göre aynı zamanda şiddet de fetişleştirilmektedir (*Murathan*’95 296). Adeta bir “minyatür çoğaltmacılığı” ile “uzlaşmaz, asık suratlı, karamsar, gergin, donuk insan yüzleri” (296) üretilerek devrimci prototipi çoğaltılmaktadır. “Kâğıttan Kaplanlar Masalı”nda da politikanın adeta bir inanç haline dönüşmesi, “rolüne fazlasıyla inanma, kendini abartma ve uzak açığı kaybı” (138) eleştirilirken “ ‘Erkek Toplumlarının’ ortak fetişlerinden biri olan ‘Bıyık’ ” da yüklendiği “siyasal misyon” nedeniyle bundan payını alır: “Uzun süre insanların solcu mu, sağcı mı oldukları bilinçlerinden çok bıyıklarından anlaşılır oldu. İşaretbilim için özgün bir malzeme çeşidi oluştu” (*Murathan*’95 296).

*Kaf Dağının Önü*’nde yer alan “Suret Masalı”ndaki sloganlar politika sahnesinde de süregelen cinsiyetçi ahlaka yönelttiği eleştiri bağlamında oldukça dikkat çekicidir: “Kadın meselesini çözememiş bir sosyalizm yenilmeye mahkûmdur! Sonunda mutlaka uzlaşacaktır çünkü: Kahrolsun uzlaşma! Kahrolsun erkeklerin demokrasisi! Kahrolsun Fallokrasi” (29). Otoritenin cinsiyetçiliğinin bu denli net bir biçimde okunduğu bu sloganlar sorunsalın işleyişine geniş bir açıyla bakarak daha büyük ölçekli bir tehlikeyi de öngörmektedir: “Erkeklik imparatorluğu yıkılmadan demokrasinin hiçbir biçimine geçilemeyeceği[dir]” bu (“Kağıttan Kaplanlar Masalı” 272). “Şarkıcı Kız Kezban’ın Önlenebilir Tırmanışı” müzikalinde “Erkeklik İmparatorluğu”nun

sanılandan çok daha geniş olan taban kitlesi “Kezban’ın Eşitlik Şarkısı”nda şöyle dile gelir:

İster doktor olsun, ister mühendis  
İster yazar olsun, ister oyuncu  
İnanmış görünse de eşitliğe  
Gönül vermiş olsa da yeni bir düzene  
İstemez sarsılsın efendilik kurumu  
İster aydın olsun, ister futbolcu  
Bir erkek önce erkektir, sonra solcu. (*Murathan’95 235*)

### **Ç. İktidarın Cinsiyeti ve Bir Azınlık Konumu Olarak Eşcinsellik**

“Erkekler İmparatorluğu”nun otoritesinin farklı kılıklara bürünmüş biçimlerinin yaşamın her alanında ve katmanında izinin sürülebileceğinin ayırdında olan Mungan, “Kağıttan Kaplanlar Masalı”nda politikadan edebiyata doğru uzanır. Öykünün bu bölümünde, kadın yazar sayısının artışıyla “erkekliği” tehlikeye giren edebiyat dünyası şöyle betimlenir:

Kadın yazarlar ardı ardına patlıyordu. Bir furya, geçici bir moda sanılırken âdeta bir egemenlik biçimine dönüşmeye başlamıştı. Erkek Egemen Edebiyat dünyası kastre olmuş gibiydi. Erkek yazarlar, elleri apış aralarına kilitlemiş, şimdi ne yazacaklar, diye korkulu gözlerle kadınların kalem uçlarına bakıyorlar; dışına sürüldüklerini hissettikleri bir dünyanın bu cadı ruhlu yazıcılarına saldırmak istediklerindeyse, onların yazdıklarına bulaşmış aybaşı bezlerinden ya da evde kalmış kız duyarlığından, daha olmadı

histeri krizlerinden söz ederek, biyolojik tanım ayrımlarını, mutlak üstünlük aygıtlarına dönüştürmeye çalışıyorlardı. (182)

“Erkekliğin ve erkeğin fetiş haline geldiği bütün kurumlar ve feodal yapıların tümü kendiliğinden eşcinsel müesseselerdir” diyen Mungan (*Murathan’95* 360), ataerkil düzenin erkeksi iktidarıyla toplumsal bir baskıya dönüşen tavrına dikkat çeker. Düzenin ne kadın, ne de erkeklerin belirlenmiş toplumsal cinsiyet normlarından bir sapma göstermemesi yönündeki katı tavrından eşcinsellik de payını fazlasıyla alır. Nilüfer Kuyaş, Mungan ile yaptığı “Yalan Toplumuyuz” başlıklı, 1996 tarihli söyleşide yazarın cinsel kimliği bağlamında “[n]e gizlemeye ne de teşhir etmeye gerek görmeden yaşadığı eşcinsel kimliği, toplumdaki bütün iki yüzlülükleri çözmesinde neredeyse anahtar işlevi görmüş” (18) derken oldukça önemli bir noktaya değinmiştir aslında. Rolçözümsel bir anlayışla türlü toplumsal koşullanmaların izini süren Mungan’ın bu kimliği, yazın dünyasında da görülen cinsiyetçi koşullanmalara karşı bir avantaj olabilmektedir:

Ben aslında yazarın androjen olması gerektiğini düşünüyorum. Kadın dünyasını çok iyi anlatan kadın yazar, ya da erkek dünyasını anlatan erkek yazarlar ayrımının aşılması gereken bir tarihsel geçici kategori olması gerektiğine inanıyorum. Sonuçta işimiz insan ruhu. Kendi cinsiyetlerimize kilitli kalmanın bizi insan olarak eksilttiğini düşünüyorum. Sonuçta bu da bir tür kendiliğinden işleyen cinsiyetçilik ayrımı. İyi bir yazar androjendir. (*Murathan’95* 372)

*Cenk Hikâyeleri*’nin ilk öyküsü olan “Şahmeran’ın Bacakları”nda çeşitli masal katmanlarından oluşan anlatı boyunca usta-çırak ilişkisi irdelenirken, insanın ihanete yatkınlığı göze çarpıcı bir şekilde öne çıkarılır. Ancak kitaptaki diğer öykülerin sevgi ve dostluğun töre, iktidar ve şiddet ile cenginin anlatısı olduğu göz

önüne alındığında, bu öykünün bütüne nasıl eklemenebileceği sorusu gündeme gelir. Hakkı Engin Giderer, “Murathan Mungan’ın Sanatı” başlıklı yazısında çok ilginç bir yorum getirir bu soruya. İhanete uğrayacağını bile bile ve hatta ihanete uğradığında bile sevgilisini kollayan, fedakar bir âşıktır Şahmeran. Öyle ki, kendisinin sonunu getireceğini bilse de sevgilisinden özgürlüğünü esirgemez. Yeraltında, insanların uzağında ve sırlarla örülü bir yaşam sürer. Bu detaylardan yola çıkan Giderer, “Şahmeran’ın Bacakları”nı *Cenk Hikâyeleri* bağlamında bir yere oturtmayı başarır. Yazara göre, Mungan bu öyküde “bir travesti (farklı, tutkulu, terkedilen, gagalanan, gündüzleri gizlenip gece sokağa çıkan) imgesi[ni]” şifreleyerek öyküye dokumuştur (15).

Mungan’ın “Ay, At ve Kadın” adlı “film hikâyesi” *Murathan ’95*’te yer almakla birlikte, iktidarın cinsiyeti bağlamında oldukça net yargıları olan bir çalışma olduğundan burada ele alınmalıdır. Kocasını Bedvan Ağa hastalanınca karısı Kadın, kanlı aşiret kavgalarını bastırmak üzere silah kuşanır, ağanın atına atlar. Böylece ilk zaferi kazanmıştır; “at”, ne de olsa erkeksi bir mülktür. Sahip olduğu otoriteyle birlikte artık adeta başka biri olduğunu imlemek için herkes ona “Kadınhan” demeye başlar. Gün geçtikçe zalim bir ağaya dönüşür Kadınhan; adeta yıllarca bastırmak zorunda kaldığı erilliği su yüzüne çıkmıştır şimdi. “Huysuz, hırçın ve güvensizdir” (160) çünkü artık cinsiyetsiz davranmalıdır. Kadınhan, kocasını yatalak olduğundan “[c]inselliğini bütünüyle kilitlemiştir” (160). Aradan uzun zaman geçer; artık Kadınhan yıllardır beklettiği kadınlığının çağrısına dayanamaz haldedir. “Sonunda tutkularına, bedeninin çağrısına yenilir” (161) ve kocasını aldatır. Yasin adlı işçiye olan tutkusu Kadınhan’ı duygusallaştırıp denetimsiz bir hale sokar. Her yanı şüpheli bir merak sarmıştır; çünkü Kadınhan “kimsenin gözünden kaçmayacak kadar, ağa, ata, erkek kimliğinden sıyrılmaya

başlamış, yeniden kadınlığının diri, coşkunu, dişil kimliğine kavuşmuştur” (162). En sonunda Kadınhan, Yasin’in ihaneti sonucu yakalanır ve aşiret mahkemesinde yargılanır; ölüm emrini oğulları yerine getirirler. Doğasına ihanet etmemişse de toplumsal ahlaka aykırı davranmıştır. Öykü, toplum ile doğa, vicdan ile beden çatışması olarak özetlenebilirse de bundan önemlisi, otoritenin cinsiyeti ya da törenin erkeksiliğine yapılan vurgudur. Bedvan Ağa karısını—hatta karılarını—aldatsa, kimsenin sesi çıkmayacaktır belki de. “İktidarın erkek karakteri” ekseninde dönen film hikâyesi şunu şiddetle duyurur: “İktidar erkektir. Kadınhan’ın iktidarı ancak erkekleşmesiyle kabul edilebilmiştir; Kadınlığını hatırlamasıyla da iktidarı sona erer” (164).

Hiçbir kadının kendini ya da kadınlığını topluma kanıtlamak durumunda olmadığını söyleyen Mungan’ın bu gözlemi yerindeyse de, gözden kaçırdığı bir şey vardır. Evet, erkek dünyası “[s]ürekli rekabete, üstünlük kurmaya, düzölmek korkusuna, sebepsiz öfkelere, duygu bastırmalarına dayanan bir dünya”dır (360) ama kadınların kadınlıklarından vazgeçmeden “Kadınhan” olabilecekleri bir dünyaları da olmamıştır. “Hem bir ideoloji olarak, hem de görünen ve görünmeyen yasalarının işlerliğiyle bir kurum olarak Erkeklik, zaten dışarıdaki hayatı büyük ölçüde belirliyor” (433) diyen Mungan’ın ta kendisidir. Belki de Mungan’ın vurgusu—Evelyn Reed’in deyişiyle—insanlığı hayvanlıktan çıkarmış olan kadınların, bu değerlerin hüküm sürdüğü ataerki dünyada otoriteyi kabullenmelerinin zaten doğalarına aykırı olduğudur.

## SONUÇ

Çağdaş Türk edebiyatının Batı'dan beslendiği yolundaki genellemelere meydan okuyan bir yazar olan Murathan Mungan, yapıtlarında bu coğrafyanın kültür birikimini dönüştürür. Türkçenin yetkin yazarlarından biri olan Mungan'ın sanata dair kavramları tartışmaya açması kadar, yazarlığının temel sorunlarını açıkça ortaya koyması da dikkate değerdir. Yazar olarak metin ve okur karşısındaki duruşu, yazını çoğullaştırıcı bir süreç olarak kurguladığını gösterir. Birçok farklı yazınsal türde yapıtlar veren Mungan, Türkçe edebiyatta kendine tartışılmaz bir yer edinmiştir. Son yıllarda iyice artan popüler bir ilginin odağında oluşu, yapıtlarının yarattığı yoğun düşünsel fırtınanın değerini sorgulatmaz; çünkü Mungan'ın gündemden düşmediği bu süreç, "moda" olana gösterilen ilgiden kaynaklanamayacak denli uzun solukludur. Yazarın yapıtlarından yansıyan dünya görüşünün bütünlüklülüğüne ek olarak, yazın anlayışını biçimlendiren yapısal özelliklerin de tutarlılığı dikkat çekicidir.

Yazı dilinin gelenekselleşmediği bir toplumda; bir de üstelik yazı dilinin bütün dünyada görsel bir bombardıman altında tutulduğu bir çağda; kimsenin mektup yazmadığı, kart atmadığı, günlük tutmadığı, anılarını gizlediği, yolculuk defterleri yayımlamadığı bir ülkede; altı yüz yıllık bir tarih ve altmış yedi yıllık bir alfabeyle; üç ihtilal, dört darbe arasında yazı yazmayı sürdürmeye çalışıyorum.



On yıl içinde üç kez değişmiş İMLA KILAVUZLARINA karşı  
kendi kılavuzumu korumaya çalışarak. (*Murathan* '95 102)

Mungan, geleneksel anlatıları diriltip onları çağdaş göndermelerle donatarak yeniden biçimlendirir. Bu çabasıyla okura, tarihsel bir perspektif sağlamanın yanı sıra insan psikolojisinin geçirdiği evrimlere de göz atma şansı verir. Kültür ürünlerindeki motiflerin çağdan çağa, toplumdan topluma kılık değiştirerek alttan alta sürdüğünü düşünen yazarın bunları yorumlayarak yeniden yaratmasındaki amaç, okurun arketiplerden bugüne kalanlarla yüzleşmesini sağlamaktır. Mungan'ın rolçözümsel bir okuma süreci yaratma amacı, metin ve okurla kurduğu ilişkiden de çıkarsanabilir. Toplumun farklı katmanlarında, küçük ayrıntılarda da olsa hüküm süren arketipsel davranışları okurun düşünce evreninde konumlandırışı azımsanamayacak bir entelektüel çabadır.

Yazarın yapıtları incelenirken sık sık karşılaşılan temalardan biri “dilsizlik”tir. Bu kavramın bireysel olduğu kadar toplumsal anlamda da bir ketlenmeye işaret edişinden hareketle, dilsizliğin yaşamın farklı katmanlarındaki yansımalarını da dikkate alan bir okuma olanağı doğar. Buradan hareketle Mungan'ın yazın çabası, tarihe ses vermek, Anadolu'nun doğusunu dillendirmek olarak yorumlanabilir.

Yazarın, yapıtlarında izini sürdüğü ana izleklerin belki de en önemlisi “erkek olma”dır. Mungan'ın yazarlık evreninde geniş yer tutan bu sorunsal bağlamında toplumsal iradenin dayattığı roller irdelenir. Erkeksi iktidarın yarattığı “erkek” imgesinin kurduğu baskı, şüphesiz “birey” olmanın da tıkanma noktasıdır. Yazar, yaşamın her alanında örtük olarak ya da açıktan açığa süregelen koşulları çözümlerken, cinsiyetçi ideolojiyi şiddetle eleştirir. Mungan'ın, geleneğin tınısını taşıyan öyküleri de geçmişi bugüne taşımak için değil,

geçmişin—bugün de varlığını sürdüren—erkeksi yapısının kısıyıcılığıyla yüzleşmek, ödeşmek içindir. Yazar, “erkek olma” sorunsalının izini sürerek cinsiyetçi koşullanmalara eleştiriler getirirken kendi cinsel kimliğinin de kazandırdığı bakış açısı sayesinde önemli belirlenmelerde bulunur. Murathan Mungan, bu erkeksi iktidar dünyasında—gerek yaşam ve toplum karşısındaki tavrı, gerekse estetik anlayışıyla—“androjen” bir masalcıdır.

## SEÇİLMİŞ BİBLİYOGRAFYA

- Abrams, M. H. “Kısa Öykü”. Çev. Yurdanur Salman. *Adam Öykü* 15 (Mart-Nisan 1998): 54-57.
- Akatlı, Füsün. “Kırk Oda”. *Gergedan* 4 (Haziran 1987): 106-07.
- . “Vefalı Bir Şahmerancı: Murathan Mungan”. *Öykülerde Dünyalar*. İstanbul: Boyut Yayınları, 1998. 130-32.
- Andaç, Feridun. *Yazınsal Gerçekçiliğin Boyutları*. Ankara: Ümit Yayınları, 1999.
- Atasü, Erendiz. “Kalbin Kırk Kilidi”. *Benim Yazarlarım*. Ankara: Bilgi Yayınevi, 2000. 251-74.
- Atıcı, Medar. “‘Bitti’ Denemeyecek Bir Kitap”. *Cumhuriyet Kitap* 438 (Temmuz 1998): 15.
- Berktaş, Fatmagül. “Masallar Dünyasında Temel İzlek, Aşk”. *Cumhuriyet* (30 Temmuz 1987): 5
- . *Tektanrılı Dinler Karşısında Kadın*. İstanbul: Metis Yayınları, 1996.
- Cortázar, Julio. “Some Aspects of the Short Story”. İngilizceye çev. Aden W. Hayes. *The New Short Story Theories*. Ed. Charles E. May. Athens: Ohio University Press, 1994. 245-55.
- Esen, Nüket. “Murathan Mungan’ın İki Hikâyesinde ‘Ben’ ve ‘Öteki’ ”. *Adam Öykü* 7 (Kasım-Aralık 1996): 76-82.
- Eyhenbaum, Boris. “Düzyazı Kuramı Üstüne”. *Yazın Kuramı*. Der. Tzvetan Todorov. Çev. Mehmet Rifat ve Sema Rifat. Cogito 36. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1995. 171-82.

- Ferguson, Suzanne. “Kısa Öykünün Türler Sıralanımındaki Yükselişi”. Çev. S. Gökçen Ezber. *Adam Öykü* 15 (Mart-Nisan 1998): 40-53.
- Finkielkraut, Alain. *Sevginin Bilgeliği*. Çev. Ayşen Ekmekçi. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1995.
- Fordham, Frieda. *Jung Psikolojisi*. Çev. Aslan Yalçın. İstanbul: Say Yayınları, 1999.
- Fromm, Erich. *Rüyalar Masallar Mitoslar*. Çev. Aydın Arıtan ve Kaan H. Ökten. İstanbul: Arıtan Yayınevi, 1997.
- Giderer, Hakkı Engin. “Murathan Mungan’ın Sanatı”. *Sombahar* 28 (Mart-Nisan 1995): 8-20.
- Gümüş, Semih. “Bir Anlatı Olarak, Kısa Öykü”. *Adam Öykü* 7 (Kasım-Aralık 1996): 106-15.
- . “Öykünün Dünyası ve Eleştirisi”. *Adam Öykü* 23 (Temmuz-Ağustos 1999): 100-10.
- Jung, Carl Gustav. *Analitik Psikoloji*. Çev. Ender Gürol. İstanbul: Payel Yayınevi, 1997.
- Lévi-Strauss, Claude. *Mit ve Anlam*. Çev. Şen Süer ve Selahattin Erkanlı. İstanbul: Alan Yayıncılık, 1986.
- Muhidine, Timour. “Günümüz Türk Edebiyatında Kısa Anlatı”. Çev. Halil Gökhan. *Adam Öykü* 15 (Mart-Nisan 1998): 82-90.
- Mungan, Murathan. “Alice Harikalar Diyarında”. *Üç Aynalı Kırk Oda*. İstanbul: Metis Yayınları, 1999. 9-107.
- . “Ay, At ve Kadın”. *Murathan ’95*. İstanbul: Metis Yayınları, 1996. 157-65.
- . “Aynalı Pastane”. *Üç Aynalı Kırk Oda*. İstanbul: Metis Yayınları, 1999.

109-221.

- . “Âzer ile Yadigâr”. *Lal Masallar*. 1989. İstanbul: Metis Yayınları, 1999. 7-45.
- . “Ben Aşkı Yazıyorum”. *Yeni Gündem* 63 (Mayıs 1987): 56-57.
- . “Binali ile Temir”. *Cenk Hikâyeleri*. 1986. İstanbul: Metis Yayınları, 1999. 167-229.
- . “Bir ‘Dil’ Gurbeti...”. *Osmanlı Divan Şiiri Üzerine Metinler*. Haz. Mehmet Kalpaklı. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1999. 428-30.
- . *Cenk Hikâyeleri*. 1986. İstanbul: Metis Yayınları, 1999.
- . “ÇC”. *Son İstanbul*. 1985. İstanbul: Metis Yayınları, 1999. 101-89.
- . “Dört Kişilik Bahçe”. *Son İstanbul*. 1985. İstanbul: Metis Yayınları, 1999. 7-99.
- . “Dumrul ile Azrail”. *Adam Öykü* 29 (Temmuz-Ağustos 2000): 117-40.
- . “Eskime Hızı”. *MESKALİN 60 draje*. İstanbul: Metis Yayınları, 2000. 48-53.
- . “Fazla Cesaret Fazla Merhamet Fazla Sevgi”. *Paranın Cinleri*. 1997. İstanbul: Metis Yayınları, 1999. 71-80.
- . “Gece Elbisesi”. *Üç Aynalı Kırk Oda*. İstanbul: Metis Yayınları, 1999. 223-391.
- . “Gece Masalı”. *Kaf Dağının Önü*. 1994. İstanbul: Metis Yayınları, 1999. 73-121.
- . “Gizli Ben”. *Paranın Cinleri*. 1997. İstanbul: Metis Yayınları, 1999. 81-95.
- . “Hayatım Roman, Hayatımız Hikâye”. *Adam Öykü* 16 (Mayıs-Haziran 1998): 69-76.

- . “Hikayeciliğimiz Bir Tıkanıklığı Yaşıyor”. *Söyleşi. Gösteri 77* (Nisan 1987): 31-32.
- . *Kaf Dağının Önü*. 1994. İstanbul: Metis Yayınları, 1999.
- . “Kâğıttan Kaplanlar Masalı”. *Kaf Dağının Önü*. 1994. İstanbul: Metis Yayınları, 1999. 123-293.
- . “Kasım ile Nâsır”. *Cenk Hikâyeleri*. 1986. İstanbul: Metis Yayınları, 1999. 123-66.
- . *Kırk Oda*. 1987. İstanbul: Metis Yayınları, 1999.
- . *Lal Masallar*. 1989. İstanbul: Metis Yayınları, 1999.
- . “Maskeli Balo”. *Murathan '95*. İstanbul: Metis Yayınları, 1996. 224.
- . *MESKALİN 60 draje*. İstanbul: Metis Yayınları, 2000.
- . “Metne Mesafe”. *MESKALİN 60 draje*. İstanbul: Metis Yayınları, 2000. 246-49.
- . “Muradhan ile Selvihan ya da Bir Billur Köşk Masalı”. *Lal Masallar*. 1989. İstanbul: Metis Yayınları, 1999. 47-74.
- . *Murathan '95*. İstanbul: Metis Yayınları, 1996.
- . “Ökkeş ile Cengâver”. *Cenk Hikâyeleri*. 1986. İstanbul: Metis Yayınları, 1999. 98-122.
- . *Paranın Cinleri*. 1997. İstanbul: Metis Yayınları, 1999.
- . “Paranın Cinleri”. *Murathan '95*. İstanbul: Metis Yayınları, 1996. 19-30.
- . *Son İstanbul*. 1985. İstanbul: Metis Yayınları, 1999.
- . “Suret Masalı”. *Kaf Dağının Önü*. 1994. İstanbul: Metis Yayınları, 1999. 7-72.
- . “Şahmeran'ın Bacakları”. *Cenk Hikâyeleri*. 1986. İstanbul: Metis Yayınları, 1999. 13-97.

- . “Ulak ile Sadrazam”. *Lal Masallar*. 1989. İstanbul: Metis Yayınları, 1999. 75-126.
- . *Üç Aynalı Kırk Oda*. İstanbul: Metis Yayınları, 1999.
- . “Yalan Toplumuyuz”. Söyleşiyi yapan: Nilüfer Kuyaş. *Milliyet* (6 Kasım 1996): 18.
- . “Yedi Cücesi Olmayan Bir Pamuk Prenses”. *Kırk Oda*. 1987. İstanbul: Metis Yayınları, 1999. 7-9.
- . “Yılan ve Geyiğe Dair”. *Cenk Hikâyeleri*. 1986. İstanbul: Metis Yayınları, 1999. 244-66.
- . “Yüzyıllık Uyuyan Güzel”. *Kırk Oda*. 1987. İstanbul: Metis Yayınları, 1999. 109-28.
- . “Zamanımızın Bir Kükedisi”. *Kırk Oda*. 1987. İstanbul: Metis Yayınları, 1999. 35-46.
- Peperzak, Adriaan. *To the Other*. Indiana: Purdue University Press, 1993.
- Propp, Vladimir. *Masalın Biçimbilimi*. Çev. Mehmet Rifat ve Sema Rifat. İstanbul: BFS Yayınları, 1985.
- Reed, Evelyn. *Kadının Evrimi II - Anaerkil Klandan Ataerkil Aileye*. Çev. Şemsa Yeğın. İstanbul: Payel Yayınları, 1995.
- Salman, Yurdanur ve Deniz Hakyemez. “Öykülemenin Öyküsü”. *Adam Öykü* 12 (Eylül-Ekim 1997): 5-15.
- Saydam, M. Bilgin. *Deli Dumrul’un Bilinci*. İstanbul: Metis Yayınları, 1997.
- Sayın, Zeynep B. “Murathan Mungan ve Suskunluğun Sözcükleri”. *Defter* 31 (Sonbahar 1997): 109-19.
- Stevens, Anthony. *Jung*. Çev. Ayda Çayır. İstanbul: Kaknüs Yayınları, 1999.

- Tanpınar, Ahmet Hamdi. “Romana ve Romancıya Dair Notlar I”. *Edebiyat Üzerine Makaleler*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 1998. 56-61.
- Tura, Saffet Murat. *Freud'dan Lacan'a Psikanaliz*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1996.
- Woolf, Virginia. “Sanatın Dar Köprüsü”. *20.Yüzyıl Edebiyat Sanatı*. Haz. Hüseyin Salihoglu. Çev. Sevinç Özer. Ankara: İmge Kitabevi, 1995. 88-99.
- Yavuz, Muhsine Helimoğlu. *Masallar ve Eğitimsel İşlevleri*. Ankara: Ürün Yayınları, 1997.



## ÖZGEÇMİŞ

Leyla Burcu Dünder, 1977 yılında Ankara’da doğdu. Orta öğrenimini TED Ankara Koleji’nde tamamladı. Orta Doğu Teknik Üniversitesi, Maden Mühendisliği Bölümü’nden 1998’de mezun oldu. Aynı yıl Bilkent Üniversitesi, Türk Edebiyatı Bölümü’nde yüksek lisans programına başladı. Modern Türk edebiyatı başlıca ilgi alanını oluşturuyor. İngilizce ve Fransızca biliyor.