

Üstkurmaca Olarak İlhan Tarus'un "Bir Adamın On Senelik Hayatı"

Öyküsü

Hasan SAKIN¹

Öz

Üstkurmaca, postmodern edebiyatın ana kurgu eğilimidir. Kavramın sınırları postmodernizm bağlamında çizilmiş olsa da hem teori hem de uygulama açısından üstkurmacanın uzun bir tarihi vardır. Üstkurmaca; gerçeklik yanılmasıyla yıkılması, okura seslenme, yazma sürecinin sorunlarına yönelik ilgi gibi bazı temel işaretlerle farklılaşmaktadır. Edebiyatın iç ve dış gerçekliğe yönelik ilgisinin yıkılması ve tamamen yazma sürecinin konu edilmesi üstkurmacanın ayırıcı özelliğidir. İlhan Tarus'un "Bir Adamın On Senelik Hayatı" başlıklı öyküsü de bir üstkurmaca örneğidir. Postmodernist üstkurmaca ile diğer dönemlere ait üstkurmaca arasında bazı farklılıklar vardır. Bu yazıda, öykünün üstkurmacanın hangi özelliklerini yansıttığı ve yazarın kurmaca sorunlarına getirdiği yorum üzerinde durulmuştur. Bu yorum ile yazarın genel sanat anlayışı arasındaki ilişkiler de irdelenmiştir.

Anahtar Sözcükler

üstkurmaca
öykü
Cumhuriyet dönemi Türk
öykücülüğü
postmodernizm

Makale Hakkında

Geliş Tarihi: 09.08.2021

Kabul Tarihi: 31.01.2022

Doi:
10.20304/humanitas.980732

İlhan Tarus' Story "Bir Adamın On Senelik Hayatı" As A Metafiction

Abstract

Metafiction is the main fiction trend of postmodern literature. Although the boundaries of the concept are drawn in the context of postmodernism, metafiction has a long history in terms of both theory and practice. Metafiction differs with some basic signs such as the destruction of the illusion of reality, addressing the reader, and an interest in the problems of the writing process. The destruction of literature's interest in internal and external reality and the subject of the writing process are the distinctive features of metafiction. İlhan Tarus' story titled "Bir Adamın On Senelik Hayatı" is also an example of metafiction. There are some differences between postmodernist metafiction and metafiction from other periods. In this article, it has been focused on which features of metafiction the story reflects and the author's comment on fictional problems. The relations between this interpretation and the author's general understanding of art were also examined.

Keywords

metafiction
story
Republican period Turkish
storytelling
postmodernism

About Article

Received: 09.08.2021

Accepted: 31.01.2022

Doi:
10.20304/humanitas.980732

¹ Dr, Bağımsız Bilim İnsanı, İstanbul/Türkiye, hasan.sakin@yandex.com, ORCID: 0000-0001-5947-4399

Giriş

Üstkurmaca, postmodernizmle birlikte edebiyat terimleri arasına girmiş görece yeni bir kavramdır. Bu kavram postmodernist edebiyat açısından hayati öneme sahiptir. Hatta denebilir ki postmodernizmin ana kurgu eğilimi üstkurmacadır (Ecevit, 2014, s. 99). Bununla birlikte, üstkurmacanın pratik anlamda çok daha eski olduğu ve postmodernist edebiyattan önce de üstkurmaca eser örneklerinin verildiği söylenebilir. Uygulamada var olan üstkurmacanın kavramsallaştırılması ise postmodernizm çerçevesinde mümkün olmuştur. Dolayısıyla üstkurmaca özellikleri gösteren bir eserin postmodern olma zorunluluğu yoktur. Tersine, klasik gerçekçilik ya da modernizm dönemine ait bir eser de (farklı bir işlev üstlenmekle birlikte) üstkurmaca özellikleri taşıyabilir.

Üstkurmacanın temel özelliği dikkati dış veya iç dünyadan eserin kendisine yöneltmesidir. Sanatsal üretim sürecinin eserin konusu hâline gelmesiyle birlikte sanatsal sorunların irdelenmesi için elverişli bir ortam oluşur ve yazarlar bu sayede yazmanın doğasına ilişkin sorunları ele alma fırsatı bulur. Üstkurmaca böylelikle sanatsal eserin dış dünyayı yansıtması gerektiği yolundaki klasik gerçekçi yükümlülüğü bir kenara bırakır. Öte yandan, modernizmin iç dünyaya odaklanan yaklaşımı da üstkurmaca açısından geçerliliğini kaybeder. Üstkurmaca açısından "anamlı" olan şey sanat eserinin üretim sürecindeki sorunlarıdır.

Buna uygun olarak da birçok romanda, metnin odağındaki *felsefe, nasıl yaşamalıdan çok nasıl yazmalıya* dönüşür. Bu metinlerde filozofların yaşam konusundaki görüşlerinin yerini, edebiyatçıların ve edebiyat kuramcılarının görüşleri alır. Okur ise, bu yeni metin oluşumlarının en önemli ögesi durumuna gelmiştir. Hiçbir şeyin kesin olmadığı bir ortamda, metnin anlamı, onun kararına/üretimine bağlıdır (Ecevit, 2014, s. 100).

İlhan Tarus temelde klasik gerçekçi estetiğe bağlanan bir yazardır. Yukarıda belirttiğimiz gibi, bu durum onun üstkurmaca tekniğini kullanmasına engel oluşturmaz. Nitekim "Bir Adamın On Senelik Hayatı" başlıklı öykü de üstkurmacanın başarılı bir uygulaması olarak ortaya çıkar. Ne var ki, daha önce ifade ettiğimiz üzere postmodernist üstkurmaca diğer dönemlere ait üstkurmaca örneklerinden bazı farklılıklar göstermektedir. İlhan Tarus'un bu öyküsü de tam anlamıyla postmodernist bir üstkurmaca olarak görülemez. Aşağıda Tarus'un öyküsünde üstkurmaca kullanımının postmodernist üstkurmacadan hangi açılardan farklılaştığını göstermeye çalışacağız.

Sanatsal sorunların irdelendiği bir ortam olarak üstkurmaca, sanatçının estetik görüşlerinin uygulamada ne derece karşılık bulduğuna göz atmak için de uygun bir bağlam oluşturur. Diğer bir ifadeyle, üstkurmacada sanat aynası dışarıya değil sanatın kendisine

çevrilir. Böylece sanatın kendi sorunları eserin konusu hâline gelir. Bu durum ikili bir fayda sağlar. Bir yandan sanatçının sanata dair görüşlerini tanıma imkânı sunar; diğer yandan bu görüşlerin sanat eserinde ne derece uygulandığına dair bir analiz yapmayı da mümkün kılar. Biz de üstkurmacanın sağladığı bu ikili faydadan yararlanmaya çalışacağız. Bir yandan İlhan Tarus'un sanata dair görüşlerini tanıyacak, diğer yandan bu görüşlerin öyküde ne derece uygulandığını inceleme fırsatı elde etmiş olacağız.

Bugün artık pek hatırlanmayan yazarlardan biri olan İlhan Tarus'un "Bir Adamın On Senelik Öyküsü" başlıklı metni Cumhuriyet döneminde nadiren rastlanan bir üstkurmaca örneğidir. Öyküde "gerçekçi" olma iddiasındaki bir öykü ile onu çevreleyen üstkurmaca bağlam arasında bazı çatışmalar olduğu göze çarpmaktadır. Öyküye geçmeden önce modernizm ve postmodernizm kavramlarına göz atmak faydalı olacaktır. Modernizm ve postmodernizmin sınırlarını saptamak zordur. Fakat temel noktalarını ve aralarındaki ilişkileri işaret etmek mümkündür. Bu kavramlara göz attıktan sonra üstkurmacaya dair genel bir çerçeve çizmek gerekecektir. Böyle bir girişim, inceleyeceğimiz öykünün üstkurmaca tablosundaki konumunu anlamlandırmak açısından faydalı olacaktır. Ancak bundan sonra ilgili öykünün üstkurmaca literatüründeki yerini tespit etmek mümkün olabilir.

Modernizm ve Postmodernizm

Sosyolojik bir kavram olarak modernlik ya da modernite "on yedinci yüzyılda Avrupa'da başlayan ve sonraları neredeyse bütün dünyayı etkisi altına alan toplumsal yaşam ve örgütlenme biçimlerine işaret eder" (Giddens, 2016, s. 9). Modernlik, Aydınlanma düşünürlerinin 18. yüzyılda nesnel bir bilim, evrensel bir ahlâk ve hukuk ile özerk bir sanat geliştirme konusundaki girişimlerinden kaynaklanmıştır. Bu düşünürlerin amacı, yaratılacak bilgi birikimi sayesinde insanın doğa üzerinde hâkimiyet kurarak özgürleşmesidir. İnsanlık böylece kaynakların kıtlığı, yoksulluk ve doğal afetlerin rastgele yıkımlarından kurtulacaktır. Akılcı bir toplum ve akılcı bir düşünce tarzının gelişmesi sayesinde efsane, din, batıl inanç gibi "akıldışı" ve geleneksel paradigmlar yıkılacak ve insanlık "aydınlanacak"tır. Bunu başarabilmek için ilerleme fikri baş tacı edilirken gelenekten kopuş şart koşulmuştur. Dolayısıyla modernlik düşüncesi insanın özgürleşmesi için bilginin ve toplumsal örgütlenmenin mistik kabuğunu kırarak bunları akılcı bir temelde yeniden inşa etmeyi hedefleyen laik bir harekete dayanır (Harvey, 2012, s. 25, 26).

Estetik modernlik ya da diğer adıyla modernizm ise 20. yüzyılın başında en önemli atılımlarını yapan ve genellikle Charles Baudelaire'le başladığı kabul edilen bir sanat hareketidir. Modernizm gerçekliğin temsilinde sanatsal araçların yetersizliğine dair bir

kuşkuyla başlamıştır. Modern yaşamın yarattığı kaotik ortamda Baudelaire'in "geçici olandaki kalıcı olanı bulma" arzusu ancak yeni bir temsil tarzının geliştirilmesiyle mümkün olabilecektir. O güne dek sanatlarda hâkim olan realist ve natüralist estetiğin bu konudaki yetersizliği dolayısıyla yeni arayışlar başlamıştır. Böylece mimesis estetiğinin topluma ayna olmakla yükümlü kıldığı sanat aynayı kendine çevirir ve temsil araçları üzerine düşünmeye başlar (Harvey, 2012, s. 34). Bu durum, bir bakıma sanatın kendini keşfidir. Modernizmde içerikten ziyade biçimin öne çıkmasının temel nedeni budur.

Aristoteles'ten 20. yüzyıla dek Batı edebiyatında mimesis (yansıtma) estetiği hâkim paradigma olarak varlığını sürdürmüştür. Mimesis estetiği temelde nesnel dünyaya sadakat anlayışıyla hareket etmektedir. Sanat ve özelde edebiyat nesnel dünyayı olabildiğince "doğru" şekilde yansıtmaya yönelir. Mimesis estetiğine bağlı eserlerde içerik ön plandadır. Amaç içerik öykülemektir. Bu nedenle de başı sonu belli bir öykü anlatılır. Zaman bağlamında ise nesnel zamana sadık kalmaya çalışan mimetik eserlerde olaylar belirli bir kronolojiye uygun olarak anlatılır. Bu eserlerde yaratılan dünya okura yabancı olmayan bir dünyadır. Dolayısıyla okurla eser arasında özdeşleşme bağlamında bir sorun yaşanmaz. Okur kendini bu eserlere yabancı hissetmez. 20. yüzyılın başında doruğuna ulaşan modernizm akımı mimesis estetiğinin inşa ettiği bu düzeni sarsmıştır. Bilim ve teknolojideki gelişmeler ve bunların toplum üzerindeki etkileri sanatsal düzlemde modernizm akımına yol açmıştır. Önceleri doğaya hükmetme iddiasındaki insan zamanla önemini yitirmiş, toplumsal iş bölümünün yarattığı etkiyle çevresine yabancılaşmış ve gerçeğin tümüne egemen olma iddiasından vazgeçmiştir. Modernist estetik bu yabancılaşma olgusu üzerine kuruludur. Dolayısıyla 20. yüzyılda mimesis (yansıtma) estetiğinden yabancılaştırma estetiğine geçilmiştir (Ecevit, 2014, 33-36). Modernizm böylece sanatları etkisi altına alarak temsil tarzında köklü bir dönüşüme yol açmıştır.

Genel olarak modernizmle birlikte anlamlandırılan postmodernizm ise "bizleri, bilinen bir geçmişi ve tahmin edilebilir bir geleceği olan varlıklar olarak tarih içine yerleştiren kapsamlı 'olaylar dizisi'nin, o 'büyük anlatı'nın uçup gitmesiyle ayırt edilir" (Giddens, s. 10). Jean-François Lyotard (1997) postmodernizmi basitçe meta-anlatılara (üst-anlatı) karşı bir inançsızlık olarak tanımlar. Postmodern düşünce her şeyi birbirine bağlayacak bir üst-dil, üst anlatı ya da üst-teori olabileceği fikrini reddeder. Bu bağlamda, Marksizm ya da Freud'un psikoanalizi gibi "üst-anlatı" olarak adlandırılan geniş yorumlayıcı şemalar postmodernizm tarafından mahkûm edilir (Harvey, 2012, s. 60). Postmodernizm yalnızca bu türden geniş şemaları mahkûm etmekle kalmaz. Aydınlanmacı düşüncenin "doğru"larını sorgularken astronomi-astroloji, bilim-büyük, bilimsel tıp-alternatif tıp, teknoloji-çevrecilik arasındaki

sınırları da bulanıklaştırır. Öyle ki pozitivistliği temsil eden değerler artık karşıtlarına saygı duymaya, hatta onları kullanmaya başlar. Postmodern dönemde mutlak doğrulara yer yoktur. Bu dönemde din gibi, Aydınlanmacı modernizmin en önemli meta-anlatılarından biri olan komünizm gibi her türden sistem tartışmaya açıktır. Tüm değerler sorgulanır ve bunlara ideolojik bir bağlanmanın yerini bir arada yaşama fikri alır. Postmodernizmin demokrasiyle birlikte anılmasının nedeni budur. Gerçekten de postmodern dönemde değerler, aralarında bir hiyerarşi gözetilmeksizin bir arada yaşar. Bu, modernizmin seçkin tavrına karşıt bir tutumu imler. Bu dönemde artık elit popöler, "kitsch"le saygın bir arada yaşar (Ecevit, 2014, 57-60).

Modernist romandan postmodernist anlatıya geçiş epistemolojiden ontolojiye doğru bir yönelime işaret eder. Diğer bir ifadeyle, "modernistin, karmaşık ama yine de tekil bir gerçekliğin anlamını daha iyi kavramasına izin veren perspektivizmine karşıt olarak, radikal biçimde farklı gerçekliklerin nasıl bir arada varolabileceğine, birbirine değebileceğine ve iç içe geçebileceğine ilişkin soruların ön plana çıkışı yönünde" bir değişim söz konusudur (Harvey, 2012, s. 56). Bu durum, postmodernizmin "çoğulculuk" ilkesinin romana yansımaları olarak değerlendirilebilir. Böylece farklı gerçeklikler bir araya getirilirken bunlar arasındaki hiyerarşi de ortadan kaldırılır.

Ecevit'e göre (2014) postmodern edebiyat mimesis estetiğine ve modernist estetiğin mutlak doğrularına, söylemlerine, "efsane"lerine ve seçkinliğine cephe alır. Fakat bu tavır yerleşik ölçütleri tamamen yok saymak anlamına gelmez. Tersine, postmodern sanat ürünleri yerleşik ölçütlerle doludur. Postmodernizmin karşıt olduğu şey bu ölçütlerin mutlak ve alternatifsiz doğrular olarak sunulmasıdır. Postmodern sanat böylece tarihte bir arada değil ancak ardışık olarak var olan farklı sanat akımlarının, farklı biçimlerin eklektizm/çoğulculuk ilkesi gereği bir araya getirilmesiyle elde edilir. Bu durum estetik ilkelerin ihlali, hatta yıkımıyla sonuçlanmıştır. Artık sanatın sınırları bulanıklaşmış, neyin sanat sayılacağına dair ölçütler ortadan kalkmıştır. Sanatçı sanat tarihi içinde kendisine uygun herhangi bir akımın herhangi bir ilkesini alarak eserini bu şekilde üretir. Dolayısıyla postmodernizmin kendi estetiğini üretmediği, ilkelerini geçmiş dönemde aldığı, özellikle de biçimsel düzlemde modernizmden yola çıktığı söylenebilir. Postmodern anlatının kurgu düzlemindeki başat özelliği olan oyunsuluk da modernizmden alınmıştır. Postmodern edebiyatta kurmaca kendi üzerine dönerek üstkurmaca hâlini alırken doğa da dıştan içe doğru bir dönüşüm geçirerek metinlerarası doğaya dönüşür. Postmodernist edebiyat içeriğe odaklanan mimetik (yansıtmacı) sanat anlayışından ve içerik yerine biçime odaklanarak konu kurgulamayı bırakan deneysel biçimcilik anlayışı olarak modernist sanattan ayrılır; üstkurmaca tekniğini kullanarak kendisiyle ve dış dünyadan aldığı

malzeme üzerinde oyun oynamaya yönelir. Bu çizgiyi klasik gerçekçiliğin dış dünyasından modernizmin soyut biçimciliğine ve oradan postmodernizmin üstkurmaca düzleminde kurmacanın kendisine doğru yapılan bir yolculuk olarak anlatabiliriz.

Üstkurmaca Kavramı

Üstkurmaca (*metafiction*), en basit şekilde "kurmaca hakkında kurmaca" olarak tanımlanabilir. Üstkurmaca, edebiyatın kendine dönmesi ve konu olarak kendini seçmesi anlamına gelir. Böylece kurmaca bir metin kendisi dışındaki sorunları bir kenara bırakır ve sanatsal yaratmanın sorunlarını irdelemeye başlar. Martin Gray (1996)'in hazırladığı *A Dictionary of Literary Terms*'te üstkurmaca kavramı şöyle tanımlanmıştır: "Özellikle roman yazmanın doğasını inceleyen romanlarda, çoğunlukla gerçekçilik yanılışmasından ve her şeyi bilen anlatıcıdan uzaklaşan ve okura doğrudan seslenen, böylece dikkati kurmaca yazma (ve okuma) eylemine çeken kurmaca hakkında kurmaca". Bu tanımlamada üstkurmacanın belli başlı özellikleri sıralanmıştır: Roman hakkında yazma, gerçekçilik yanılışmasının dağılması, okura doğrudan seslenme, dikkatin diğer şeylerden kurmacanın sorunları üzerine çekilmesi... Bu tanımda üstkurmacanın temel bileşenleri sıralanmıştır.

Aslında üstkurmacanın kendisi epey eski bir uygulama olmakla birlikte kavramsallaştırılması postmodernizm çatısı altında gerçekleşmiştir. Üstkurmaca, edebiyat bağlamında ilk defa 1960 sonlarında "romanın kendisi hakkında yazılan son dönem romanlarını kastederek, William Gass tarafından kullanılmıştır." (Demir, 2008, s. 357). Fakat postmodern atılımdan önce romantik dönemde kullanılan "düşünüm" (*reflection*), "öz-düşünüm" (*self-reflexive*), "öz-bilinçli anlatıcı" (*self-conscious narrator*) ve "romantik ironi" gibi kavramlar aşağı yukarı aynı şeye işaret etmekteydi: Eserdeki gerçeklik yanılışmasının kırılarak okura bunun kurmaca bir dünya olduğunun bildirilmesi (Ecevit, 2014, s. 98).

Klasik gerçekçi eserlerde metnin kurmaca olduğuna dair işaretler silinmeye ya da en aza indirilmeye çalışılır. Okur bu sayede yazarın inşa ettiği bu ikinci dünyayı *gerçekmiş gibi* kabul eder. "Düşünüm" (*reflection*) klasik gerçekçilik için ağır bir tabudur. Diğer bir deyişle, metnin kurmaca olduğunu ele verecek herhangi bir işaret eserin başarısızlığı olarak değerlendirilmiştir. Bunu Adorno (2012) şöyle ifade eder:

Temel fikrini belki de en sahici haliyle Flaubert'in canlandırdığı geleneksel roman, üç duvarla çevrili burjuva tiyatro sahnesiyle karşılaştırılabilir. Bir yanılışma tekniğiydi bu. Anlatıcı bir perdeyi kaldırır: Okuyucu, sanki bedeniyle oradaymış gibi, olanlara katılmalıdır. Anlatıcının öznelliği bu yanılışmayı yaratma gücünde ve -Flaubert söz konusu olduğunda- dilin onu tinselleştirerek, bağlı bulunduğu ampirik alandan uzaklaştıran saflığında kendini gösterir.

Düşünüm (*Reflexion*) ağır bir tabu konusudur: Nesnel saflığa karşı daha büyük bir günah olamaz.

Adorno'nun ifade ettiği gibi, klasik gerçekçilerin ilgisi *nesnel saflığa* ulaşmaya yöneliktir. Fakat nesnel gerçekliği önceleyen ve ona saygı duyan klasik gerçekçiliğe karşılık 20. yüzyılda ortaya çıkan modernist sanatta gözler artık dış dünyadan iç dünyaya çevrilmiştir. Böylece dış gerçeklik yerine *iç gerçeklik*, *psikolojik-olan* eserlerin konusu (bir "konu"dan söz edilebilirse tabii ki) hâline gelmiştir. Ne var ki modernist yazarların dikkati içe dönmekle kalmamış, bunun yanında *düşünüm* bir tabu olmaktan da çıkmaya başlamıştır. Dolayısıyla üstkurmaca (farklı bir bağlamda da olsa) modernistlerin de kullandığı bir tekniktir. Adorno (2012)'nin deyişiyle, modernizmle birlikte yazarlar "kendi sunuşunu geçersizleştiren ironik bir tavırla, gerçek bir şey yaratıyor olma iddiasını bir kenara itm[iş]", böylece "yanılsamanın gerçekdışılığını itiraf etmiş[lerdir]".

Klasik gerçekçi ve modernist sanatta da üstkurmaca olmakla birlikte bu dönemlerdeki üstkurmaca algısı ile postmodernizmin üstkurmacaya yüklediği anlam arasında bazı farklılıklar vardır. Modernist üstkurmaca ile postmodernist üstkurmaca arasındaki temel farklılık bu tekniğin işleviyle ilişkilidir. Modernistler üstkurmacayı değişen gerçeklik algısını sanatsal olarak yansıtmakta bir araç olarak kullanmışlardır. Diğer bir deyişle, modernistler için üstkurmacanın amacı yine gerçekliği yansıtmaktır (Koçakoğlu, 2012, s. 107). Estetik modernizm klasik gerçekçiliğin temellendiği *mimesis* estetiğinden farklı bir anlayışı temsil eder. Fakat modernistler gerçeklikle bağlarını koparmamış, yalnızca onu algılama (ve temsil etme) tarzında köklü bir değişiklik yapmışlardır. Postmodernizm ne dış dünyayı birebir yansıtmaya çalışan klasik gerçekçiliğin ne de insanın iç gerçekliğine odaklanan sanatsal modernizmin mirasını devralır. İç ve dış gerçeklik yerine üçüncü bir yol bulmuştur: Kendini anlatmak. Bu durumda, edebiyatın işi kendi kendini anlatmaktır, kendisi dışındaki şeyleri değil. Üstkurmaca böylece postmodernizmde bir oyuna dönüştürülmüş olur ve gerçekliği yansıtmamanın bir aracı olmaktan çıkarılır. Edebiyatın kendi kendini anlatması üstkurmacanın postmodernizmde metinlerarasılık ile olan bağlarını da açıklar:

Metin ise, daha önce başka yazarlar tarafından yazılmış metinlerden izler taşıyan *metinlerarası* (intertextual) bir doğayla bütünleşerek gelişir. Geleneksel edebiyatın, ağaçlardan/çayırardan oluşan doğasının yerini, harflerden/sözcüklerden/kitaplardan oluşan yeni bir dünya almıştır. Bu yazı evreninin odağında eski metinlerin kişileri, Hamlet'ler, Macbeth'ler, Don Kişot'lar kol gezmektedir. 20. yüzyıl edebiyatının bu yeni doğasında yazar-anlatıcı yalnızca kurgulamıyor, metni *nasil kurguladığı* konusunu *malzeme* olarak ele alıp onu ikinci bir düzlemde yeniden kurguluyordur. Yazarın/anlatıcının/okurun hep birlikte metnin içinde yer aldıkları, giderek birer

roman kişisine dönüştükleri bir ortamda konu, metnin *neyi* anlattığı değil, *nasıl* kurgulandığıdır artık (Ecevit, 2014, s. 98).

Metinlerarasılık edebiyat metninin *özgünlük* sorununa olan bakışa da yeni bir yorum getirmiştir. Romanın ortaya çıkışından sonra başarımın bir ölçütü haline gelen *özgünlük* postmodern atılım çerçevesinde gündeme gelen *metinlerarasılık* teorisiyle birlikte artık önemsenmemeye başlanmıştır. Buna göre, bir yazar gerçekliği yansıtmaya iddiasıyla işe başlar, fakat daha önce yazılmış metinlerin gerçekliği özümseme biçiminin tahakkümü altına girer. Diğer bir deyişle, daha önceki metinler gerçeklik ile yazar arasına girmiştir. Edebiyat tarihini oluşturan eserler gerçekliğe özgün yollarla değil, diğer metinlerin dolayımından geçerek ulaşmaktadır. İşte klasik gerçekçilik bunu örtmeye çalışır. Fakat postmodernist yazarlar bu süreci örtbas etmek yerine doğrudan doğruya metnin konusu haline getirmişlerdir. Böylece roman "kurmacanın kendi dünyasında oynanan bir oyun"a dönüşmüştür (Moran, 2009, s. 99).

Üstkurmaca, bu kısa bakıştan da anlaşılacağı üzere pratikte (kısmen teorik olarak da) yalnızca postmodernizmle sınırlandırılmaz. Dolayısıyla üstkurmaca uygulamalarının çok eskilere gittiği söylenebilir. Burada ele alacağımız öykü postmodernizm öncesine ait olsa da pratik olarak üstkurmacanın bazı temel özelliklerini yansıtır. Öyküye geçmeden önce bugün adı pek hatırlanmayan yazarlardan biri olan İlhan Tarus'a kısaca değinmek faydalı olacaktır.

İlhan Tarus'a Dair

Asıl mesleği savcılık olan İlhan Tarus (Arslan, 2005) sanat hayatına tiyatro metinleri yazarak başlamıştır. 1930'ların ikinci yarısında öykü yazmaya başlamış, 1950'lerin ortalarından itibaren ise roman yazarlığına geçmiştir. Fakat Tarus temelde öykü yazarı olarak ün yapmıştır denilebilir. 1938 yılında ilk öykü kitabı *Doktor Monro'nun Mektubu*'nu 1947 yılında yayımlanan *Tarus'un Hikâyeleri* izler. Bunları 1950 yılında yayımlanan *Apartman* takip eder. Ardından 1953'te *Ekin İti*, 1954'te *Köle Kanı* gelir. Bu arada roman yazarlığına başlayan Tarus bu son kitaplardan sonra öyküyü tamamen bırakarak romana yönelmiştir.

Bir Cumhuriyet dönemi yazarı olarak İlhan Tarus kendini topluma karşı sorumlu hisseden bir kuşağın mensubudur. Konu bakımından ilgisi geniş bir yelpazede dolaşmaktadır. Ömer Lekesiz (1998)'e göre Tarus'un öykülerine girmeyecek kişi ve olay yok gibidir. Fakat bu durum sanatçı titizliğiyle yapılmış bir ayıklamanın da Tarus için geçerli olmadığını gösterir. Bu ihmalkârlık özellikle eserlerin estetik yönü bağlamında daha fazla hissedilmektedir. Biçim üzerinde çalışmaması yazarın temel eksikliği olarak değerlendirilmektedir. Sanatın toplumsal işlevini önemseyen Tarus öykülerin estetik yanı üzerinde pek durmamıştır. Nitekim tamamen toplumsal kaygılarla yazdığını, sanat kaygısı gütmemediğini kendisi de açıkça belirtmiştir.

Konuyla ilgili olarak Mustafa Baydar'ın *Edebiyatçılarımız Ne Diyorlar* isimli eseri için verdiği yanıtta şöyle der: "Tamamen sosyal endişe ile (yazarım)... Sanat endişesi diye bir şey kabul etmem. Aksi takdirde edebiyat ve sanatın cemiyetteki fonksiyonu kalmaz; bir çeşit zevk ve eğlence aleti mertebesine düşer" (Akt. Arslan, 2005, s. 28).

Realist bir öykü anlayışına sahip olan Tarus konularını genellikle orta ve alt sınıfın gündelik hayatından alır (Necatigil, 2007, s. 410). Lekesiz (1998)'e göre de Tarus konularını "içinde yaşadığı ve yakından tanıdığı insanların yaşayışlarından" devşirmektedir. Ankara'da yaşayan yazar, öykülerinin konu ve kişilerini bu şehrin gecekondu mahallesi olan Altındağ'dan toplamaktadır. Alt tabakaya olan bu ilgisi yazarın sanat algısında da kendisini hissettirir. Tarus, sanatçının sınırlı bir aydın kitlesine değil halka hitap etmesi gerektiğini savunur. Sanatı halkın hizmetine sunan bu anlayış giderek okunması ve hisse çıkarılması kolay tarzda öykülerin ortaya çıkmasına yol açmıştır. Bu durum, yukarıda belirttiğimiz gibi öykülerin estetik değerini azaltmıştır.

Selim İleri (1975) 'ye göre Tarus öykülerini canlı gözlemlerle bezemek yerine kuru bir gerçekçilik ve kaba bir yergicilikle yetinmiştir. İlhan Tarus üzerine yapılan değerlendirmelerde onun toplumsal gerçekliğe ve gözleme verdiği önem vurgulanır ve Sabahattin Ali-Sadri Ertem çizgisine dahil edildiği görülür. Fakat toplumsal gerçekliğe yönelirken gözleme ve olaya fazlaca önem vermesi, didaktik bir söyleme yönelmesi ve İleri'nin dediği gibi kaba bir yergicilik amacıyla eserin biçim yönünü ihmâl etmesi Tarus'un öykülerinin değerini azaltmıştır.

Üstkurmaca Olarak "Bir Adamın On Senelik Hayatı"

Postmodernizmin ana teknik öğelerinden biri olan üstkurmacanın farklı kılıklara büründüğü söylenebilir. Diğer bir deyişle, üstkurmaca farklı şekillerde uygulanabilmektedir. Bu çerçevede, tekniğin üç farklı görünümünden söz etmek mümkündür (Koçakoğlu, 2012):

1. Anlatıcıyı etkin bir figür haline getirmek: Modernist romanlarda anlatıcının silikleştirilmesine yönelik çabalara (bu çabalar farklı isimlerle anılır ve en yaygınlarından biri *anlatma-gösterme* karşıtlığında özetlenir) karşılık postmodern anlatılarda anlatıcıya etkin bir rol verilir.

2. Eserin yazılış sürecini konu edinmek: Postmodern anlatılarda anlatının yazılış süreci konu olarak işlenir. Böylece kurmaca içinde ikinci bir kurmaca düzlemi yaratılmış olur.

3. Yazma eylemini bir oyun olarak kurgulamak: Postmodern eserlerde gerçek ile kurmaca arasındaki sınırlar bilinçli olarak deforme edilir. Böylece, okur neyin gerçek neyin kurmaca olduğuna dair güvenilir bir mantık kurmaktan mahrum kalır.

İlhan Tarus'un "Bir Adamın On Senelik Hayatı" başlıklı öyküsü üstkurmacanın bu üç temel görünümünü de yansıtmaktadır. Öykünün henüz giriş kısmında kurmacanın teorik sorunlarına ilişkin ilk gözlemler yapılır. Bunun için açık bir metinlerarası biçim olarak tanımlanan *göndergeye* başvurulmuştur. Gönderge, metinlerarasılık bağlamında bir "yapıtın başlığını ya da yazarın adını anmak" olarak tanımlanabilir (Aktulum, 2007, s. 101). Anlatıcı öykü kahramanı Ali Turgut'un okuduğu kitaplardan söz eder: Stendhal'in *Kırmızı ve Siyah*'ı ile Mithat Cemal Kuntay'ın *Üç İstanbul*'u. Bu kitapların hatırlanmasındaki gerekçe yine metnin içinde verilmiştir. Ali Turgut bu kitapları okumuş ve "manasız" bulmuştur; çünkü bu büyük romanlar bir insanın "bütün ömrünü" anlatma iddiasındadır. Halbuki böyle bir şey mümkün değildir:

Ali Turgut, Stendhal'in 'Kırmızı ve Siyah' adlı romanını ve Mithat Cemal'in 'Üç İstanbul' adlı büyük hikâyesini okumuştur. Doğrusunu söylemek lazım gelirse, bütün canlılıklarına ve parlaklıklarına rağmen, ikisini de oldukça manasız bulmuştur. Bir böceğin üç günlük ömrünü, başından sonuna kadar takip ederek, noktası noktasına yazmak bile mümkün değilken; bir insanın bütün ömrünü içine alacak bir kitap yazmağa teşebbüs etmek, delilik nevinden bir iş sayılmalıydı. Filhakika Amerikalı profesör 'Reomure' karıncaların hayatını otuz uzun sene, yorulmadan, tetkik etmişti. Fakat bu sabırlı adamın mevzuu bir tek karınca değildi, 'karıncalar'dı. Peygamber kafalı âlim 'Wheeler' bile 'arılar'ın hayatını ancak bir noktaya kadar takip edebilmiş; sonra kovanları bahçesinin yanından geçen nehre boşaltıvermişti (Tarus, 1938, s. 41).

Anlatıcı böylece kurmacanın teorik bir sorunu olarak nesnel dünyanın zamanı ile anlatı zamanının biçimlenişi arasındaki ilişkilere değinir. Anlatıcıya göre, roman türünü "Bir insanın bütün hayatı boyunca gezdirilen ayna" olarak tarif eden Stendhal'in girişimi de "bayağı bir cesaretti[r] ve sadece gülmeğe değerdi[r]" (Tarus, 1938, s. 42). Anlatıcı bu ilk gözlemlerden sonra asıl öyküye geçer. Öykünün başkişisi konumundaki Ali Turgut anlatıcının gerçekte arkadaşıdır. Öykünün henüz bu aşamasında kurmaca ile gerçeklik arasındaki sınırların belirsizleşmeye başladığı söylenebilir. Anlatıcının bir karakterle arkadaş olması gerçeklik düzlemi ile kurmaca düzlem arasındaki sınırların ihlâl edildiği anlamına gelmektedir. Dahası, bu ihlâl ikilinin bir araya gelmesiyle bir adım öteye taşınır. Ali Turgut bir gece sabaha kadar düşünmüş ve bazı kararlar almıştır:

Ne ilim, ne bilgi, ne zeka, hiçbirisi, bir adamın bütün ömrünce sürecek bir plan çizmesine yarar şeyler değildir. Kendi kendimizi yoklayarak ve etrafımızdaki insanların hayatına bakarak düşünecek olursak, ömür bir zelzele sahasında uzayıp giden patikalar gibi, eğri büğrü, başsız sonsuz, şekilsiz ve renksiz bir çizgidir ve nerede, nasıl biteceğini kimse bilemez (Tarus, 1938, s. 42).

Burada tür olarak anlatının bir savunusu yapılmıştır. Şöyle ki, anlatı türü en basit hâliyle "birtakım olayların, belirli bir zaman geçtikten sonra sözlü ya da yazılı olarak sunulması" biçiminde tanımlanabilir. Fakat bu tanımlama anlatının temel bir niteliğini gözden kaçırmaya yol açmamalıdır. Anlatı rastgele olayların rastgele sunumu değildir. Tersine, anlatı bir "örgütlenme" girişimidir. Diğer bir deyişle, olayların belirli bir bütünlük oluşturacak şekilde seçilerek birleştirilmesi işlemi anlatının temel dinamiğini oluşturur. Bunu farklı anlatı teorisyenleri farklı kavramlarla karşılamışlardır. Örneğin E. M. Forster'ın olay örgüsüne dair yaptığı tespitler tam da bu soruna işaret eder. Forster'a göre, olayların zaman sırasına göre dizildiği *öyküden* farklı olarak, *olay örgüsü* olayların neden-sonuç ilişkisine bağlı olarak birbirine eklenmesidir. Bu çerçevede, Forster (2014) 'ın klasik örneği şudur: "Kral öldü, arkasından kraliçe de öldü." cümlesi bir öykü içerir; "Kral öldü, sonra üzüntüsünden kraliçe de öldü." cümlesinde ise olay örgüsü vardır. Çünkü bu ikinci cümlede bir nedensellik bağlantısı kurulmuştur. Georg Lukacs ise bu sorunu *bütünsellik* kavramı etrafında toplar. Lukacs'a göre, anlatı gerçek hayatta aralarında bir bağlantı yokmuş gibi yan yana duran, fakat aslında görünmez bağlarla birbirine bağlı olan olaylar/nesnelere arasındaki ilişkileri açığa çıkarmalıdır. Lukacs bunu *bütünsellik* olarak tanımlar ve nesnelere/olayları yan yana koymakla yetinen, aralarındaki bağlantıları irdelemeyen *montaj* tekniğini ve bu tekniği önceleyen avangart sanatı eleştirir. Lukacs'a göre, ancak bütünsellik sayesinde yüzeysel görünümlerin altında yatan *toplumsal öze* ulaşılabilir (Bloch ve ark., 2016).

Ali Turgut'un fikirleri de tam olarak bu bağlamda değerlendirilebilir. Onun deyimiyle "bir zelzele sahasında uzayıp giden patikalar gibi, eğri büğrü, başsız sonsuz, şekilsiz ve renksiz bir çizgi ve nerede, nasıl biteceği" kestirilemeyen bir olgu olan hayat ancak anlatı gibi *bütünsellik* ilkesiyle işleyen bir yapı içinde *anlam* kazanabilir. Gerçekten de *anlam* ancak *olay örgüsü* ilkesiyle ortaya çıkarılabilir. Çünkü dağınık gibi görünen nesnelere/olaylar arasındaki bağlantıları ancak anlatı açığa serebilir ve böylece hayata *anlam* kazandırabilir. Marina Mackay (2018)'e göre, "Anlam, olayların kendi içinde değil, geriye dönüşlü olarak anlatılaştırılmalarında ve yorumlanmalarında saklıdır." (2018, s. 154). Öte yandan, 20. yüzyılda modernist yazarlar olay örgüsüne karşı olumsuz bir tavır takınmışlardır. Bu yazarların okurların olay örgüsü arzusunun tatmin etme konusundaki isteksizliği romanın "ticari ve yüksek sanat

şeklinde keskin kutuplaşmasının da başlangıcıdır." (Mackay, 2018, s. 143). Bu çerçevede, daha önce de belirttiğimiz gibi İlhan Tarus'un sanatın toplumsal işleviyle ilgili fikirleri ile buradaki fikirler arasında örtük de olsa bazı bağlantılar kurulabilmektedir. Tarus, sanatı toplumdan yalıtıma çalışan modernist akımlardan farklı olarak olay örgüsünü önceleyen ve sanatı toplumsal işleviyle öne çıkaran, *toplumsal öze* ulaşmaya çalışan bir anlayışı sürdürmektedir. Ali Turgut'un fikirleri de bu yöndedir. Öykünün girişindeki eleştiriler bu bağlamda anlam kazanır. Roman veya genel olarak anlatı türü insan hayatını ancak belirli bir *seçme* işlemine tâbi tutarak anlatabilir. Aksi hâlde, hayattaki her ayrıntıyı aktarmaya çalışmak zaten anlatının kendi ilkesine aykırıdır. İlhan Tarus'un modernist sanatı tanıyıp tanımadığına dair kesin bir bilgi yoktur. Fakat burada modernist sanata karşı klasik gerçekçiliğin savunulduğu da ortadadır. Stendhal'e yönelik eleştiri ise daha çok roman teorisi ile roman pratiği arasındaki uyumsuzlıkla ilgili olarak değerlendirilebilir. Çünkü klasik gerçekçilerin yaptığı şey de temelde bir insanın bütün hayatını değil, ancak bu hayattan belirli bir seçme sonunda elde edilen toplamı anlatmaktan ibarettir.

Ali Turgut hayatının *anlam* kazanması için onun bir anlatıya dönüşmesi gerektiğine karar vermiştir. Kendisi de böylece bir anlatı kahramanına dönüşecektir. Ali Turgut bu kararla anlatıcının Beyoğlu'ndaki ofisine gelir. Bu noktada öykü artık kurmaca ile gerçeklik sınırında dolaşmaktadır. Anlatıcı ile anlatı kahramanı arasındaki bu karşılaşma bir düzey ihlâlidir [*metalepsis*]. Anlatıcı ile Ali Turgut bir sözleşme imzalarlar. İkili arasındaki karşılaşma şöyle gerçekleşir:

- Oğlum, dedi, ben düşündüm. Kalıbımdan ayrı olarak başka bir adam gibi, düşündüm. Karar verdim ki 'alın yazısı' denilen müstebit hükümdar, bizim her türlü karar ve planlarımızın üstünde yaşıyor. Merak ediyorum, ben hangi yollardan nereye gideceğim? Umuyorum ki benim hayatım, yahut hayatımın bugün başlayan ve bir müddet sürecek olan parçası, meraklı hadiselerle dolup taşacak. Bu meraklı hadiselerden insanları mahrum etmek istemiyorum. İstiyorum ki herkes, bütün dünya, benden haberdar olsun!

Karar verdim: Sen bugünden itibaren benim hayatımın her safhasına karışmak hakkına maliksin! Benim haberim olmadan veya gözümün önünde; tenkit veya takdir etmeden beni yazacaksın! Elin kalem tutar. Ortaya çıkaracağın şey belki bir küçük hikâye, belki büyük bir hikaye, belki de bir roman olur. Orasını hadiseler tayin edecektir.

Eğer ya tabii bir intiha ile veya benim sana 'Dur!' dediğim yerde durarak, yazdığın şeyi bir gün bitirir de önüme koyarsan sana arkadaşlık hakkımı helal ederim. Buna maddeten -bilfarz benim ölümümle- imkân kalmazsa o zaman yazdığın şeyi neşret. İnsanlar okusun! Kabul mü? (Tarus, 1938, s. 42, 43).

Anlatıcı bu teklifi bir şartla kabul eder: Ali Turgut bu süreçte kendisine kızmayacaktır. Ali Turgut bu şartı kabul eder ve onu yalnızca bir "gölge" olarak kabul edeceğini söyler: "Seni sadece bir gölge telakki edeceğim ve bir gölgeye nasıl muamele edilirse sana da öyle muamele edeceğim." (Tarus, 1938, s. 43). Bu gölge motifi önemlidir; çünkü kurmaca ile gerçeklik arasındaki sınırların belirsizleştirilmesine bir katkısı vardır. Anlatıcının "gölge"ye dönüşmesi bu noktadan itibaren her yere, hatta Ali Turgut'un yatak odasına bile girip çıkabileceği anlamına gelir. Gerçekte mümkün olmamasına rağmen, anlatıcı Ali Turgut'u gerçekten de bir "gölge" gibi izler. En mahrem anlarında yanında bulunur. Öykü dünyasındaki hiç kimse anlatıcıyı görmez. Bunun gerçek hayat mantığına aykırı olduğu açıktır.

Bu imtiyaz elde edildikten sonra bir diğer imtiyaz kendiliğinden gelir: Bilinç sunumu. Anlatıcı öykünün girişinde ikili arasında yapılan anlaşma sırasında görüldüğü üzere Beyoğlu'nda ofisi bulunan, beden sahibi bir varlık, bir insandır. Fakat insanlara bahşedilmemiş bir özelliği vardır. Her an Ali Turgut'un çevresinde bulunmasına, onu adım adım takip etmesine rağmen görünmezlik imtiyazına sahiptir. Bununla da kalmaz, Ali Turgut'un zihninden geçen her şeyi bilir. Bilincine girilebilen insan artık bir karakterdir. Daha basitçe söylemek gerekirse bilinç sunumu ancak kurmaca bir eserde mümkün olur. Bir metnin kurmaca olduğunu anlamının yollarından biri de budur. Karakterlerin bilinçleri eğer şeffafsa ve okur karakterlerin zihninden geçenleri görebiliyorsa o metnin kurmaca olduğu söylenebilir. Çünkü, Wayne C. Booth (2012)'un deyimiyle bilinç sunumu imtiyazların "daniskası"dır ve bu çerçevede kurmacalığın alametifarikalarından biridir. Tabii bu durum bir paradoksu da beraberinde getirir. Çünkü gerçek hayatta insanların zihinlerinden geçenlerin bilinmesi mümkün olmamasına rağmen kurmaca eserlerde bilinç sunumunun "gerçekçilik adına" yapıldığı söylenir. Mackay (2018) de bunu "Öyle ironiktir ki, romanın 'hayata sadakat' arayışıyla yaptığı gerçekçilikten en uzak şey, karakterlerin içlerini erişilebilir kılmaktır." cümlesiyle özetlemiştir. Dolayısıyla anlatıcı Ali Turgut'un zihninden geçenleri okura sunarken gerçeklikle çelişmektedir. Bunu "beden sahibi" biri olarak yaparken gerçeklikle iki defa çelişmektedir.

İkili arasında imzalanan sözleşme şu açıdan da ilginçtir: Kurmaca dünya gerçek dünyanın bir uzantısı olarak konumlanmaktadır. Anlatıcı ile Ali Turgut arasındaki anlaşmadan sonra gerçek dünya bitmeden kurmaca dünya başlar. Kurmaca dünya düzlemi yaşamın uzantısı olarak ortaya çıkar. Gerçekte birbirinden farklı olan bu düzlemler arasında herhangi bir kopukluk varsayılmamıştır. Karakter yazarla karşılaşır, sözleşme imzalanır ve o anda gerçeklikten kurmacaya geçilmiş olur. Kurmaca ile gerçeklik arasındaki bu sınır ihlalleriyle birlikte öykü devam eder. Anlatıcı bu sözleşmeyi aktardıktan sonra araya girerek Ali Turgut'un

öyküsüne dair son uyarıları yapar. Buna göre, Ali Turgut öykünün yayımlandığını göremeden ölmüştür:

Bu satırları yazdığım sırada, artık Ali Turgut ölmüştür. Benim önümde on sene zarfında oynadığı filmi seyretmek ona kısmet olmadı. Bu film, tahmin ettiği şekillerden yalnız birisine, büyük bir hikâye şekline uyacak tarzda sürdü ve bitti. Bu büyük hikâyeyi, Ali Turgut'a verdiğim sözde durarak, yazıyorum. Hakiki olmadığına inananlar, beni tanımayanlardır. Çünkü ben, İlhan Tarus, ömründe hiç yalan söylememiş adamlardan biriyim.

(Ali Turgut'un hikâyesi, alelade bir tahkiye tarzına uyularak nakledilmiştir. Binaenaleyh onun yanında beni asla göremeyeceksiniz. Yukarıda da söyledim ki; yahut Ali Turgut söyledi ki; ben bu on senelik hayat içinde sadece bir GÖLGE'yim. Bir kahramanın kendisiyle beraber gölgesinden de bahsedilmesi arzusunda bulunacak bir okuyucu çıkacağını zannetmiyorum.) (Tarus, 1938, s. 43, 44).

Anlatıcının öykünün gerçekliğine dair vurgusu anlatıdaki gerçekdışı uygulamalarla çelişmektedir. Fakat anlatıcı öykü yazarıyla aynı adı taşıdığını öne sürerek öykünün "gerçek" olduğu konusunda okuru ikna etmeye çalışmaktadır. Bu durum, kurmaca ile gerçeklik arasındaki sınır ihlallerini örtbas etme çabası gibi görünmektedir. Fakat anlatıcının "gerçeklik"e olan vurgusu ile öyküdeki uygulamalar arasında bir boşluk olduğu muhakkaktır. Öte yandan, anlatıcının bir "gölge" olduğuna dair bu ısrarlı vurgusunun altında yatan nedenlerden biri de bu kavramın anlatıcı ile öykü dünyası arasındaki ilişkileri tanımlamasıdır. Bir "gölge" olarak anlatıcı öykü dünyasında yalnızca görüp duyduklarını anlatma iddiasına gönderme yapar. Böylece, kendi yorum ve değerlendirmelerini silme veya en aza indirmeyi taahhüt etmiş olur.

Ali Turgut anlatıcıyla yaptığı sözleşme sırasında şöyle der: "Benim haberim olmadan veya gözümün önünde; tenkit veya takdir etmeden beni yazacaksın!" (Tarus, 1938, s. 43). Bu cümle bir bakıma anlatıcı retoriğine yönelik bir uyarıdır. Booth'un uzun uzadıya üzerinde durduğu bu sorun kısaca *anlatma-gösterme* karşıtlığı olarak bilinmektedir. Anlatıcı okuru manipüle edecek araçları kullanmalı mı, yoksa kendisini metinden tamamen silmeli midir? Booth (2012)'un bu konudaki yargısı şöyledir: Anlatıcı ancak kılık değiştirebilir, fakat bütünüyle gözden kaybolamaz.

Ali Turgut'un uyarısı anlatıcı tarafından pek karşılık bulmamıştır. Çünkü anlatıcı ne öykünün girişinde kendini gizlemeye çalışır, ne de sonraki kısımlarda. Okura doğrudan hitap etmek dışında sık sık yorum ve değerlendirme yapar. Böylece burada anlatıcının ortadan kaybolacağı, tamamen bir "gölge"ye dönüşeceği sözü yerine getirilmemiş olarak kalır. Fakat öykünün ilerleyen kısımlarında "anlatıcı sesi"nin görece azaldığı söylenebilir. Ali Turgut'un öyküsünü anlatmaya başlarken bu ses henüz tam olarak silinmemiştir:

Ali Turgut, cinsî duygular noktasından normal bir adamdı. Hiçbir zaman KADIN mevzuunu benden ayrı bir tarzda düşündüğünü görmedim. Sınıfta Atıfet'in ter kokusu tavanları doldurduğu vakit o da herkes gibi burun deliklerini açardı. Hatta bir gün plaja gitmiştik. Orada bir kadın gördük. Beyaz ve ince bir vücutla plajı adeta kaplamıştı. Hiç kimse o gün kumların üstünde yatacak bir yer bulamamıştı. Ali Turgut o gün, akşama kadar, bu kadının ıslak mayosundan gözlerini ayırmadı. Anlatıyordu[...] (Tarus, 1938, s. 44, 45).

Anlatıcı ile Ali Turgut öykünün ilk kısımlarında henüz "biz"dir. Öyle ki, Ali Turgut insan kılığındaki anlatıcıyı karşısına alarak ona düşündüklerini anlatır. Anlatıcı öykünün ilerleyen kısımlarında iki yerde daha "gölge" metaforunu devam ettirir. Fakat öykünün bundan sonraki kısımlarında bu metaforu pratiğe dökmeye çalışır. Elbette anlatıcı retoriği tamamen silinmez. Fakat anlatıcı bedene bağımlılıktan sıyrılırken imtiyazlarını da artırır. Örneğin, Ali Turgut'un düşündüklerini öğrenmek için onun sesli konuşmasına ihtiyaç duymaz. Anlatıcının okura yönelik bu seslenmeleri istisna edilirse Ali Turgut'un on senelik yaşamı büyük oranda klasik gerçekçi bir tarzda öykülenmiştir denebilir. Fakat bu klasik gerçekçi öykü yukarıdan beri anlattığımız üstkurmaca çerçevesi içine alınmış, kurmacaya dair sorunlar ele alınırken düzeyler de ihlâl edilmiştir.

Sonuç

İlhan Tarus'un "Bir Adamın On Senelik Hayatı" başlıklı öykü Cumhuriyet döneminde yazılmış bir üstkurmaca özelliği taşımaktadır. Adı geçen öykü birkaç açıdan önem taşımaktadır. Bir defa, Cumhuriyet dönemi öykücülüğünde nadiren rastlanan bir üstkurmaca örneğidir. Cumhuriyet dönemi öyküleri arasında deyim yerindeyse sanata ayna tutan örnekler bulmak mümkündür. Fakat bunların sayısı epey azdır. Bu açıdan Tarus'un öyküsü dikkate değer bir girişim olarak ortaya çıkmaktadır. Bu türden bir örnek olarak akla Ahmet Midhat Efendi'nin *Müşahadat* isimli eseri gelir. Bu roman hem Türk edebiyatı açısından hem de yazarın sanatı açısından ayrı bir yerde duran avangart bir atılımdır.

Tarus'un eserini değerli kılan bir diğer etmen öykünün üstkurmacanın bütün özelliklerini yansıtmasıdır. Cumhuriyet dönemi öykücülüğünde üstkurmaca örnekleri olmakla birlikte bunlarda üstkurmacanın yukarıda sözünü ettiğimiz üç yönünden biri kullanılmıştır. Hâlbuki Tarus'un öyküsünde tekniğin üç yönü de kullanılmıştır. Bu açıdan da ortaya epey ilginç bir metin çıkmıştır. Gerçeklik ile kurmaca arasındaki sınırın ihlâl edilmesi (kurmaca karakterin anlatıcıyla tanışması, yazarla anlatıcının aynı adı taşıması, anlatıcının okura seslenmesi), sanatsal yaratma sürecinin sorunlarına değinilmesi ve metinlerarası göndermeler bakımından Tarus'un öyküsü dönemi açısından kayda değer bir örnektir.

Öyküyü değerli kılan üçüncü nokta ise İlhan Tarus gibi bugün artık adı pek hatırlanmayan bir yazarın külliyatında teknik açıdan ilginç uygulamaların olabileceğini göstermesidir. Bu durum kanon tartışmaları bağlamında değerlendirilebilir. Çünkü kanonik açıdan genel olarak İlhan Tarus'un Türk öykücülüğü üzerinde belirgin bir etkisinin olmadığı kabul edilse de bu durum onun öykülerinin okunmaya/incelemeye değer olmadığı anlamına gelmez. Bu öykünün bilinçli bir girişim olarak değerlendirilmesi zordur. Adı toplumcu gerçekçilikle anılan bir yazar olarak Tarus'un külliyatında bu türden başka örnekler bulmak zordur. Dolayısıyla üstkurmaca örneği olan bu avangart girişimi bir tesadüf eseri olarak görmek gerekir. Ancak ne yazarın Türk öykücülüğünde belirgin bir etkisinin olmaması ne de yazarın tesadüfen ulaştığı bir merhale olması bu öykünün değerini azaltmaz.

İlhan Tarus gibi kanon dışı kalmış yazarların yeniden gündeme getirilmesi, eserlerinin yayımlanması, yeniden yorumlanması bu açılardan önem taşımaktadır. Bu sayede Türk edebiyatının teknikler tarihini net olarak ortaya koymak da mümkün olacaktır. Öte yandan böyle bir girişim Türk edebiyatında Tarus'un öyküsündeki gibi atılımların neden kanonda kendine yer bulamadığına dair soruları da yeniden tartışmaya açmak bakımından önemlidir.

Kaynakça

- Adorno, T. W. (2012). *Edebiyat yazıları*. (S. Yücesoy ve O. Koçak, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları. (Orijinal çalışma basım tarihi 1958).
- Aktulum, K. (2007). *Metinlerarası ilişkiler*. İstanbul: Öteki Yayınevi.
- Arslan, F. (2005). *İlhan Tarus (insan ve eser)* (Yayımlanmamış doktora tezi). Fırat Üniversitesi, Elazığ.
- Bloch, E., Lukacs, G., Brecht, B., Benjamin, W. ve Adorno, T. (2016). *Estetik ve politika: realizm-modernizm çatışması*. (E. Gen, T. Belge ve B. Aksoy, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları. (Orijinal çalışma basım tarihi 1977).
- Booth, W. C. (2012). *Kurmacanın retorikliği*. (B. O. Doğan, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları. (Orijinal çalışma basım tarihi 1961).
- Demir, Y. (2008). Üst(ü)kurmaca a(n)l(a)tı roman. *Hece, Modernizmden Postmodernizme Özel Sayısı*, 39(138-139-140), 357-359.
- Ecevit, Y. (2014). *Türk romanında postmodernist açılımlar*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Forster, E. M. (2014). *Roman sanatı*. (Ünal Aytür, Çev.). İstanbul: Milenyum Yayınları. (Orijinal çalışma basım tarihi 1927).
- Giddens, A. (2016). *Modernliğin sonuçları*. (Ersin Kuşdil, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları. (Orijinal çalışma basım tarihi 1990).
- Gray, M. (1996). *A dictionary of literary terms (Second Edition)*. Beirut: Longman York Press.
- Harvey, D. (2012). *Postmodernliğin durumu*. (Sungur Savran, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları. (Orijinal çalışma basım tarihi 1990).
- İleri, S. (1975). Türk öykücülüğünün genel çizgileri. *Türk Dili, Türk Öykücülüğü Özel Sayısı*, 32(286), 2-29.
- Koçakoğlu, B. (2012). *Anlamsızlığın anlamı postmodernizm*. Ankara: Hece Yayınları.
- Lekesiz, Ö. (1998). *Yeni Türk edebiyatında öykü – 2*. İstanbul: Kaknüs Yayınları.
- Lyotard, J. F. (1997). *Postmodern durum*. (Ahmet Çiğdem, Çev.). Ankara: Vadi Yayınları. (Orijinal çalışma basım tarihi 1979).
- Mackay, M. (2018). *Roman nedir?* (Fazilet Akdoğan Özdemir, Çev.). İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi. (Orijinal çalışma basım tarihi 2011).
- Moran, B. (2009). *Türk romanına eleştirel bir bakış – 2*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Necatigil, B. (2007). *Edebiyatımızda isimler sözlüğü*. İstanbul: Varlık Yayınları.

Sakin, H. (2022). Üstkurmaca olarak İlhan Tarus'un "Bir Adamın On Senelik Hayatı" öyküsü. Humanitas, 10(19), 254-271.

Tarus, İ. (1938). *Doktor Monro'nun mektubu*. Vakit Gazete-Matbaa-Kütüphane.