

VAROLUŞSAL KİMLİK KRİZİ: MURATHAN MUNGAN ÖRNEĞİ  
AS AN EXISTENTIAL IDENTITY CRISIS: EXAMPLE OF MURATHAN MUNGAN

Seda İZMİRLİ KARAMANLI<sup>1</sup>



**Makale Bilgisi**

Gönderildiği tarih:  
24.05.2019

Kabul edildiği tarih:  
25.07.2019

Yayınlanma tarihi:  
30.07.2019

**Article Info**

Date submitted:  
24.05.2019

Date accepted:  
25.07.2019

Date published:  
30.07.2019

**Öz**

Bu çalışmada Murathan Mungan'a ait üç öykü ve bir oyun olan; "Dumrul ile Azrail" (*Yedi Kapılı Kırk Oda*), "Şahmeran'ın Bacakları" (*Çenk Hikayeleri*), "Yüzyıllık Uyuyan Güzel" (*Kırk Oda*) ve *Geyikler Lanetler* isimli eserlerde karakterler tarafından deneyimlenen ortak bir sorunsal olarak varoluşsal kimlik krizi irdelenecektir. 'Ben' ve 'öteki' geriliminin, ilgili eserlerin tümünde işlenen ve özne kurulumu sekteye uğrayan karakterlerin söz konusu kimlik arayışlarının içinde şekillenip deneyimlenen bir pratik şeklinde zuhur ettiği incelenecektir.

**Anahtar kelimeler:** *Kimlik, özne kurulumu, ben, öteki.*

**Abstract**

In this article, existential identity crisis as a common problem in Murathan Mungan's three story and one play "Dumrul and Azrael" (*Forty Rooms with Seven Doors*), "Sahmeran's Legs" (*War Stories*), "Centennial Sleeping Beauty" (*Forty Rooms*) ve *Deer Curses* will be analyzed. The relationship between 'self' and 'other' will be examined as a practice shaped within existential crises of characters who could not complete their identities in the aforementioned works.

**Keywords:** *Identity, self-formation, self, other.*

**Giriş ve Yöntem**

Modernite sonrasında etkisi kitlesel bir hale gelen modern insanın kimlik bunalımı olgusu; insana dair ve derinlikli bir eleştiri içerisinde ve varoluşsal krizin altı sürekli olarak çizilmek suretiyle edebi eserlere konu olmuştur. Karakterlerin iç dünyalarının gün yüzüne çıkarılması suretiyle ortaya koyulan metinler aracılığıyla; karakterlerin bireysel ile toplumsal olan arasındaki ikircimli pozisyonlarındaki eylemlerinin anlamlandırılması ve taşların yerine koyulması

<sup>1</sup> Yüksek Lisans, Boğaziçi Üniversitesi, [seda.izmirlili93@gmail.com](mailto:seda.izmirlili93@gmail.com). ORCID 0000-0001-5638-6166

hususunda okur göreve çağrılmaktadır. Gerçeğin görünürdekinden daha karmaşık olduğu fikrine vurgu yapılan metinlerde, karakterler için, olmak istenilen ile halihazırda olan arasındaki gerilimde, bir kimlik ve gerçeklik inşa etme halinde, olağanüstüne, gerçek dışına, kendinden başka bir hayata kaçma durumu söz konusudur. Metinlerin yazılma edimleri istikrarlı şekilde ifşa edilmekte, yer yer okura direkt olarak seslenilmekte, eksik temsili ve temsil krizinin farkındalığıyla yeni yazım ve anlatım yolları arama yoluna gidilmekte, var olana alternatif söylemler üretilmektedir. Metnin okuru nihai ve bütünlüklü bir çözüme götürülmemekte; okur, görünenin ardında saklı kalabilecek hakikatlerin ayrıntılarıyla ilk elden buluşturulmakta ve metnin anlamlandırılması sürecinde aktif rol üstlenmektedir. Bu yolla, mutlak gerçekliğin sorgulanmasına meyyal bir tutum içerisinde olunmaktadır.

Söz konusu söylem ve temsil biçimlerini içerisinde barındıran “Dumrul ile Azrail”, “Şahmeran’ın Bacakları”, “Yüzyıllık Uyuyan Güzel” ve *Geyikler Lanetler* isimli eserlerinin analiz edileceği çalışmamda, yöntem olarak yakın okuma tekniğinden faydalanılacaktır. Bu sayede, Murathan Mungan’ın ilgili eserlerinde söz konusu olan ‘ben’ ve ‘öteki’ gerilimleri, dört ayrı çeşitlemesi üzerinden açıklanacaktır. Bu dört örneğin tezahür biçimlerinde meydana gelecek olan paralellik; “Ben’ ve ‘öteki’ gerilimi, bahsi geçen dört çalışmanın tümünde de işlenen ve özne kurulumu tamamlanamayan karakterlerin varoluşsal kimlik arayışlarının içinde tecrübe edilen bir pratiktir.” savının temel dayanağını oluşturacaktır.

Bu çerçevede biçimlenecek olan yazımla ilgili olan çalışmalar üzerine literatür taraması yapıldığında, ilk olarak, Nüket Esen’in “Murathan Mungan’ın İki Hikayesinde ‘Ben’ ve ‘Öteki’” isimli çalışmasından bahsetmek gerekmektedir. Nüket Esen bu çalışmasında, Murathan Mungan’ın “Binali ile Temir” ve “Ökkeş ile Cengâver” hikâyeleri ele alınmakta ve bu iki hikâye ‘ben’ ve ‘öteki’ geriliminin işleniş biçimlerinin mahiyeti üzerinden karşılaştırılmaktadır. Buna göre; “Binali ile Temir” adlı öyküde, Binali ve Temir karakterlerinin, ancak birinin yok olmasıyla nihayete erecek bir çatışma içerisinde olduğu fikri ileri sürülmektedir. Binali ile Temir arasındaki ilişki, ‘öteki’nin varlığını hiç kabul etmemiş, kendinden başkasını hiç hissetmemiş iki ‘ben’in arasında cereyan eden yaman bir çatışma şeklinde değerlendirilmektedir. Bu ilişki, ancak ve ancak biri diğere muhtaçken iki kişi olabilen bir birliktelik şeklinde yorumlanmaktadır. Buna karşılık, Ökkeş ile Cengâver arasındaki bağda ise, birbirlerini düşman addedici törelere rağmen, ‘öteki’nin varlığını sadece kabul etme değil, aynı zamanda onu sevme, onunla birlik olma ve onunla özdeşleşme halinin söz konusu olduğu fikri desteklenmektedir.

İkinci olarak, Medine Sivri ve Selin Özkan'ın, "Karşılaştırılmalı Edebiyatta Metinlerarasılığın Yeri ve Murathan Mungan'ın 'Dumrul ile Azrail' Hikayesine Metinlerarası Bir Yaklaşım" başlıklı makalelerinde, "Dumrul ile Azrail" öyküsü varlık sorunsalı açısından metinlerarasılık yöntemiyle incelenmektedir. İlgili metinde yer aldığı öne sürülen metinlerarası ilişkilerin, yine metinde yer aldığı düşünülen varoluş sorunsalı ve nedenlerinin aydınlatılmasına katkı sağladığı fikri benimsenmektedir. Sivri ve Özkan'ın bu makalesi, Nüket Esen'den sonra, çalışmamla ortak bir paydaya sahip ikinci örneği teşkil etmektedir. Bundan sonra zikredeceğim çalışmaları - "varoluşsal kimlik krizi", "ben ve öteki", "özne kurulumu" gibi mefhumlarla ilgili olmayıp - yalnızca Mungan'ın çalışmamda yer alan dört eseri üzerine olan yazılar teşkil edecektir.

Sakine Çelik Öztürk, "Murathan Mungan'ın "Dumrul ile Azrail" Öyküsünü Postmodernist Açıdan Okuma" adlı makalesinde, Murathan Mungan'ın "Dumrul ile Azrail" adlı öyküsünün postmodern bir yapısı olduğu ileri sürülmekte ve metin postmodern bir perspektif üzerinden analiz edilmekte; metnin kurmaca/üstkurmaca özellikleri, metinlerarası göndermeleri ve zamansal yapısı ele alınmaktadır. Bu çerçevede, Yıldız Ecevit'in postmodern edebiyat metinleri inceleme çerçevesinden yararlanılmaktadır.

Yılmaz Evat'ın, "Murathan Mungan'ın 'Şahmeran'ın Bacakları'nda Metinlerarası İlişkiler" isimli makalesinde, iç içe geçmiş birçok hikâyenin anlatıldığı öne sürülen "Şahmeran'ın Bacakları" öyküsündeki metinlerarası ilişkiler irdelenmekte ve Murathan Mungan'ın söz konusu öyküyü metinlerarasılık mefhumu çerçevesinde yeniden yazmış olduğu fikri belirtilmektedir.

Kemal Temizer'in "Şahmeran'ın Bacakları'nda Mitolojik ve Masalsı Unsurlar" çalışmasında, ilgili hikâyedeki mitolojik ve masalsı öğelerin tespit edilmesi ve bu öğelerin kullanımının işlevselliği üzerinde durulması söz konusu olmaktadır.

"Murathan Mungan'ın 'Yüzyıllık Uyuyan Güzel' ve Bilge Karasu'nun 'Avından El Alan' Öykülerinde Arketipsel Temalar" başlıklı çalışmasında Remzi Soytürk, her ne kadar eski anlatı türlerindeki arketiplerle uyumluluk gösterebilir de modern zamanlarda yazılan öykülerde sapmaların ve değişimlerin görüldüğü fikrinin arkasında durmaktadır. Jung'a atıfta bulunmak suretiyle kişisel bilinçdışında kompleksler bulunurken, kolektif bilinçdışında arketiplerin bulunduğu ve modern yazın türlerinin bu kompleksler ve arketiplerin çatışmasından doğduğunu ileri sürmektedir. Bu çerçevede, bahsi geçen iki öyküdeki arketip yapıları göstermeye çalışılmış ve bu arketiplerin uyum ve çatışma durumları örneklendirilmiştir.

Tamer Temel, "Geyikler Lanetler Oyununa Postmodern Bir Yaklaşım" başlıklı yazısında, klasik tiyatrunun kalıpsal anlayışına zıt, seçkin tavrından uzak, çoğulcu katılımı amaç edinen,

tiyatronun özünde taşıdığı mistik yönü yeniden canlandırmaya soyunan anlayışın sahnelerde yerini aldığı fikrini desteklemektedir. Türkiye’de bu doğrultuda 1980’li yıllarda başlayıp özellikle 1990’dan itibaren ivme kazanmış ve postmodernist özellikler içeren tiyatro oyunlarının varlığından dem vurmaktadır. Murathan Mungan’ın *Geyikler Lanetler* oyunu da, metinsel alanda yapılan çalışmalar arasındaki en tipik örneklerden biri olarak incelenmeye değer görülmüştür.

Çalışmamın yöntemi ve literatür araştırması üzerine ortaya konulan hususların akabinde, bu aşamada, sırasıyla “Dumrul ile Azrail”, “Şahmeran’ın Bacakları”, “Yüzyıllık Uyuyan Güzel” ve *Geyikler Lanetler* metinlerinin metinsel ve söylemsel analizleriyle devam etmek yerinde olacaktır.

### “Dumrul ile Azrail”

Murathan Mungan’ın “Dumrul ile Azrail” adlı öyküsünde Dumrul karakteri, nihayetinde kadere baskın gelme uğruna verdiği uğraşın anlamsızlığına kanaat getirmekte; “siyah bir kesinlik” (Mungan, 2002, s. 5) ve “kesin bir sessizlik” (5) içinden kendi rızasıyla sıyrılıp belirsizliğin, beklenmeyen ve sıradışıliğin (5) safında konuşlanmayı yeğleyen Azrail ile koşutluk teşkil etmektedir. Bu hususta kusursuz bir döngü içerisinde ‘can alıcı’ sıfatıyla Azrail’in, insanoğlunun kader karşısındaki iktidarsızlığının ve varoluşsal kimlik krizinin Dumrul’a kanıksatıcısı ve bu hususta bilinçlenmeye varan sürecin sağlayıcısı bir ‘öteki’ konumundadır.

Öyküde, Dumrul karakteri üzerinden kader karşısındaki insanoğlunun yazgısından ve kaderin insanoğluna galebe çalışından söz açılmaktadır. İnsana ve hayata dair çok temel bir meseleyi konu edinen metin, ölüm karşısındaki bu yazgısal durumun insanlık tarihi boyunca böyle olduğunu, Dede Korkut Hikâyeleri’ndeki “Duha Koca Oğlu Deli Dumrul” karakterine açık bir metinlerarası gönderme içerisinde geniş bir tarihsel perspektifi de meseleye dahil ederek, söz konusu insanlık halini derinleştirip genişleterek sorunsallaştırmaktadır. Denebilir ki; Mungan’ın metninde Dumrul, ölümsüzlük uğruna verdiği uğraşın beyhudeliğine, metin boyunca ölümsüzlükten kendi rızasıyla ölümlülüğe geçmeyi yeğleyen Azrail ile paralel şekilde kanaat getirmektedir. Bu hususta Azrail; Dumrul’un anne, baba ve yar kapısından da eli boş dönmesinin akabinde daha da perçinleşen insanoğlunun kader karşısındaki muktedirsiz halinin ve varoluşsal çaresizliğinin bir kanıksatıcısı, yanı başında karanlık bir gölge gibi biten (Mungan, 2002, s. 28) ve yalnızca Dumrul’a görünen bir ‘öteki’ pozisyonundadır.

Metinde bir metafor duyarlılığında biçimlendirilebilen “köprü”, Dumrul’un yazgı karşısındaki durumu çerçevesinde açıklanabilecek zengin bir yorumsal niteliğe sahiptir. Dumrul’un kendi eliyle yaptığı bu köprü; Azrail’in gözünde, iki yakasını bir araya getirdiği iki yakadan da, hatta

üzerinde yükseldiği topraktan da bağımsız bir boşlukta; daha çok bir asma köprü kırılğanlığında (Mungan, 2002, s. 6); gücünü güçsüzlüğünden alan, çok sert yapıları ve çok kırılğan ruhları olan insanları akla getirecek şekilde köprüden çok bir gize benzemektedir (6). Hem güçlü, hem hüznü (6), hem de taşları yumuşatan bir kedere (6) sahiptir. Dumrul, köprüyü deli boğalar gibi köpürüp duran, karşısına çıkanı sorgusuz sualsiz önüne katıp köpük salyalı ölümlere götüren (Mungan, 2002, s. 25) ya da gümüş bir tepsi gibi güneşin akkor yüzünü göze sokarak kör etmeye çalışan (25), suyun yani ölümün karşısında bir set, bir engel, ölüme karşı bir başkaldırış, bir karşı koyuş ve direniş unsuru olarak biçimlendirmektedir. Kendisinden sonra da “Dumrul’un Köprüsü” diye binlerce yıl parlak güneşin altında yaşasın diye (Mungan, 2002, s. 24) bu köprüyü kurmaktadır. İnsanlar köprüye baktıklarında Dumrul’u ve onun bütün zamanlarını (24) görsünler istemektedir. Bu dünyadan hiçbir iz bırakmadan ve kök salamadan yok olup gitme krizinin eşiğinde konuşlanan Dumrul, yaptığı köprüyle de özdeşleşmektedir. Her taşını bir oğul sever gibi özenle yerleştirdiği (Mungan, 2002, s. 25), her mevsim saçından kestiği gür bir perçemi iki taşının arasına yerleştirdiği (Mungan, 2002, s. 26); adeta onunla bir olduğu, iç içe geçtiği, aynılaştığı, mevcudiyet ve anlamını ondan aldığı köprüyle... Gaysesi, bu dünyaya kök salma, yer edinme, bu dünyayla arasında bir aidiyet bağı kurma gibi son derece insani bir dürtüdür. Ama adeta köprüyle özdeşleşen Dumrul’un altında akıp giden, kök salma ediminin mümkünsüz olduğu bir düzlem üzerindeki iki yaka üzerinde yükselen ‘eşiklik’ konumu ve ölüme galebe çalmaya yönelik bu uğraştaki varoluşsal çabasının beyhudeliği, okura metaforik düzlemde yansıma bulan bir resim aracılığıyla sezdirilmektedir. Nitekim köprüünün altından akan suyun ölüm tehlikesine karşı bir çeşit asma köprü kırılğanlığında oluşu da (Mungan, 2002, s. 6), köprüünün yakınlarında ölüsü bulunan kara yağız bir yiğidin cansız bedeni de (Mungan, 2002, s. 8), insanoğlunun kader karşısındaki biçare konuşlanışının izlerini okura sezdirmektedir. Köprüünün ölümün gerçekliği karşısında kaskatı kesilme ve donakalma reflekslerinin yanıt bulduğu bir sembol olduğu iddia edilebilmektedir. Metinde, ölüme bir kale olarak (Mungan, 2002, s. 26) kendi eliyle yaptığı köprüyle özdeşleştirilen Dumrul’un, özneliğini ve kimliğini kaybederek nesneleşme durumuna geçişinin izlerine de rastlanabilmektedir. Ana kapısından da, baba kapısından da, yar kapısından da hüsrarla dönen ve bu hususta bu dünyadaki yersiz yurtsuzluğunun farkındalığına varan Dumrul, nihayetinde kendini ölüme kaleler çeken pozisyonundan Azrail’e teslim olmaya vardiirmektedir. Bu dünyaya tutunma çabasının anlamsızlığının ve boşu boşunalığının öz farkındalığını yine ölümün ta kendisiyle hemhal olarak, Azrail’den başka kimsesi kalmayarak tadan Dumrul, bağlı bulunduğu bütün bağlarından kendi eliyle feragat etme, köksüzlüğu kanıtlanarak kendisini boşlukta bırakan hayatın karşısında bu anlam arayışının kendi eliyle terk



ediciliğini yapmaktadır. Dünya işkencesinin sonunun kendi rızasıyla getiricisi olarak kaderine boyun eğmeye yazgılı insanoğlunun temsilciliğini yapmakta, Azrail ise son kertede Dumrul'a bütün bu bilinçlenme edinimin ölümü tatmadan sağlayıcılığını yapan bir 'öteki' pozisyonunu üstlenmektedir.

### “şahmeran'ın Bacakları”

Murathan Mungan'ın, şahmeran efsanesini modernist bir üslup ve dille yeniden yazdığı “şahmeran'ın Bacakları” yks; modern insanın varoluşsal anlam arayışı, köksüzlüğü ve 'eşiktelik' haline yer vererek; kimliği bölünmüş bireyin varoluşsal anlamını bir 'öteki'de bulan, onunla bir anlam, bütünlük ve varlık kazanan ve nihayetinde ona dönüşen 'ben' ve 'öteki' gerilimleri içerisinde modernist konvansiyonlara yer verilerek yeniden üretilmiştir.

Çocukluk yıllarında ustasının anlattığı hikâyeyi yıllar sonra hatırladığı şekliyle aktaran yetişkin anlatıcı tarafından kaleme alınan öyküde İlyas isimli anlatıcı, artık çocuk bakışına sahip olmamakla birlikte hikâyeyi ilk dinlediği zaman anlayamadıklarının ayırımına, sonraki yıllarda gerçekleşecek bir bilinçlenmeyle vardığının ilk elden haberciliğini yapmaktadır. Bu tutarlı üslupla koşutluk arz edecek şekilde, sokaklarda oyun oynamaktan çıraklığa, sonrasında da meşhur bir yazar olmaya evrilen İlyas ile “yaramaz”, “afacan”, “haşarı”, “oyunbaz” olmaktan abdallığa sürüklenen Camsap'tan söz aan öykünün, şahmeran'ın bütün dünyaya yayılan bacaklarından zorlu ve uzun sreerle geçilerek varılabilecek bir öz farkındalık ve tecrbelenme metni olduğu öne sürülebilir. İlyas ve Camsap ile Camsap ve şahmeran'ın birbirlerinin yerini alabildikleri, birbirlerinin yerine geçebildikleri ikircikli sınırlarda ve tekinsiz düzlemlerde gezinen şahmeran efsanesinin söz konusu yeniden yazımının; modern insanın tutunamayacağını kanıksadığı dünyadaki varoluşsal anlam arayışı, kaypak ve hain olandan kaçışı, yalnızlığı, yersiz yurtsuzluğu ve 'araftalık' haline yer vererek; parçalı bireyin varoluşsal anlamını bir 'öteki'de bulan, onunla anlamlanan, onunla bir kimlik kazanan ve nihayetinde ona dönüşen 'ben' ve 'öteki' gerilimleri içerisinde konuşlandığı ileri sürülebilir.

Denebilir ki; şahmeran hikyesini çocukluk yıllarında ustasından dinlediğinden söz aan anlatıcı, adeta o zamanki bir ocuk muhayyilesiyle hikâyede dinlediği Camsap'ın yerine kendini koymakta; tıpkı Camsap'ın kuyuya hapsedildikten sonra aksettirdiği efsanevi olaylara paralel şekilde, işten eve dnne “karanlığın koyulttuğu boşluk” olan yatağında kendi kuyusuna inmekte, Camsap'la özdeşleşmekte ve yıllar sonra “başından geçenleri bir başkasına anlatırken, kendine yabancılaşmasından aldığı tat”la (Mungan, 2006, s. 62) birlikte bu yazma edimi içerisinde, kendi kimliğinden çıkıp Camsap'ın yerine geçmektedir. Nitekim Seyit Battal Uğurlu'ya göre; “Kuyuda anlatı yazma fikrini tetikleyen temel dürtü, başkişinin kuyuyla ölüm arasında bir bağlantı olduğu ve

ölümün ancak bir kuyuda yazılabileceği düşüncesidir. (...) Kuyuyu bu deneyimin ve deneyimin anlatısı için seçmesinin nedeni, kendi ölümünü yaşamak[tır]” (Uğurlu, 2007, s. 1706). Söz konusu Şahmeran anlatısına bu gibi bir kuyu içerisinde geçilmesi ve ilk elden her ayrılığın da bir ölüm olduğunu düşünen İlyas’ın “başı dolu avare çocukların da sonunun iyi olmadığı” (Mungan, 2006, s.13) söylemi, hikâyenin Mahir Usta’nın ve Şahmeran’ın ölümüyle sonlanacağını ve İlyas ile Camsap’ın boğazında düğümlenen ölüm acılığını “yazıya dökme” veyahut “abdallık” gibi yollarla gidermeye çalışacağını haberciliğini yapmaktadır denebilir. Anlatının kuyuda yazılması bir fantazyayı ve serüven duygusunu tetiklemektedir. İlyas kuyuda kendi ölümünü yazarak bu gibi bir öz farkındalık metninde kendi ölümünü yaşamakta ve bu onun bir iç tecrübeye yönelmesini pekiştirmektedir. “Şahmeran’ın bacakları dünyanın bütün yollarındadır” çünkü o arayış ve kendini bulma çabası esas olandır. Bu arayış, yolun meşakkatliği oranında iç terbiyenin, öz bilincin farkındalığının da önemini artırmaktadır. Çünkü Uğurlu’nun da değindiği gibi; Şahmeran’ın Camsap ve Belkiya’yla, Ukap’ın Süleyman mührüyle, Canşah’ın geyikle karşılaşması, geri dönüş, yolun sonu hep hüznü ve dramatiktir. İlyas’ın ustasından aktardığı üzere Mahir Usta, “Önce bulanık bir suya bakar gibi bakacaksın önündeki beyaz boşluğa. Hani gökyüzüne bakarken bulutlar nasıl biçimlenirse gözünün önünde, dağa benzer, kuşu benzer, insana benzerse, işte öyle bir bulutlu yumaktır önündeki beyaz boşluk. Bir Şahmeran sureti getir gözünün önüne, onun karakalem bir suretini çizmeye çalış.” (Mungan, 2006, s. 20-21) demektedir. Dolayısıyla İlyas’ın Şahmeran çizimlerinde olduğu gibi yaptığı şey yepyeni bir üretim, kendinden öncekilere benzemeyen özgün bir yaratımdır. Ustasından aldığı övgü, Şahmeranlarının bomboş bakmadığı, hepsinin de yüzünde derin bir anlam, mağrur bir acı olduğu; onu yaşayan, acı çeken, sorumluluk duyan, duygularını ele veren bir varlığa dönüştürüldüğüdür. Diğer bir deyişle, İlyas’ın kendi kimliğini ve hayata dair kendi anlamını bulması hususunda Şahmeran hikâyesinden ve Şahmerancılıktan beslendiği kadar; Şahmeran’a anlamını veren de onu adeta yaşayan anlamlı bir ‘varlık’ ve ‘kimlik’ haline getiren de İlyas’tır denebilir. İlyas da adeta bu hikâye içinde kendini bulmaktadır. Nitekim, ustası hikâyeyi bitirdiği an İlyas zanaatinde epey ilerlemiş ve büyük kente gitmeye hazırlanmaktadır. Şahmeran hikâyesinde Camsap’ın yerine kendini koyarak hikâyeyi yeniden yazan Mungan sıfatındaki İlyas, kendi öz farkındalık, bilinçlenme ve ihanet etmeme dinamikleriyle Camsap’ın Şahmeran’a karşı tutumunu ve Şahmeran’ın bacaklarında gezinen bu iki kişinin avarelikten abdallığa uzanan yolculuğunu aynı düzlemde kesiştirmektedir.

Metindeki bu kendini tanıma, öz farkındalık ve varoluşsal anlam arayışı, hep bir ‘öteki’yle hemhal olma müzakeresi içerisinde işlenmektedir. İlyas der ki:

“Camsap için kuyuya düşene dek her şey serüvendi -onun hayatı şimdi başlamıştı-; benim içinse (ya da bizim diyelim, yani dinleyenlerin, yazarların, okuyanların) kuyuya düştükten sonra... (...) Çizerken ya da yazarken ellerimize bulaşan büyü, yani yarattığımızdan ellerimize bulaşan büyü, bazı uzaklıkları yakın; bazı yakınlıkları uzak etmek içindi. O gece yatağında Camsap’ın serüveninin başladığını düşünüyor, heyecanlanıyordum; bundan sonra olacaklar Camsap kadar beni de ilgilendiriyordu. Camsap’ı düşünüp Şahmeran çiziyordum. Ama henüz bunun ayırında değildim. Bu hikâyede beni Şahmeran’dan çok Camsap’ın ilgilendirdiğini, nedense sıra Şahmeran’ın yüzünü çizmeye geldiğinde ayırsadım. Bu yüze ne koyacaktım ben? Çizdiğim birkaç Şahmeran, Şahmeran’dan çok Camsap’a benziyordu. Bendeki Camsap’a. Kaygıyla büyümüş gözler, yazgısını başkasına teslim etmiş bir yüz. Bir tutsak bekleyişi... (...) Bütün yaşamım bir Şahmeran hikâyesi olmuştu artık. Gündüz dükkânda (rengarenk ipliklerin, makaraların, levhaların donattığı gerçeklik duygusuyla), gece de evde (karanlığın koyulttuğu boşlukta uyumaya hazırlanırken) Şahmeran hikâyesiyle iç içe, kucak kucağaydım. (...) Tüm yaşamımın gerçekten bir Şahmeran hikâyesi olduğunu daha sonraki yıllarda, daha büyük bedellerle, daha büyük acılarla anlayacak, kavrayacaktım. Güzeli ve ölümü tanıdıkça. Çünkü, daha henüz bir kuyuya indirilmemişim, kendi kuyumun keşfine çıkmamışım... Daha vardı.” (Mungan, 2006, s. 38-39)

İlyas kadar Camsap da, Şahmeran sayesinde Camsap olmuştur ve İlyas da Şahmerancılık zanaatinde ilerleyerek Camsap’ın geçtiği yollardan, Şahmeran’ın bacaklarından geçmiş ve metni kaleme aldığı anki İlyas olmuştur. Mevzubahis Camsap ve İlyas koşutluğuna ek olarak, ‘öteki’yle hemhal olma müzakeresi içerisinde değerlendirilebilecek bir diğer husus, İlyas’ın çizdiği Şahmeranlardaki Şahmeran’ın kendinden daha çok Camsap’a benziyor olduğudur. Keza Camsap’ın “Ne denli iyi ağırlansam da, önünde sonunda bir yabancıyım aranızda. Bir başkasıyım. Ötekiyim. Sürekli bir yabancı gibi yaşamanın ne demek olduğunu bilemezsiniz siz, sürekli yabancılığını hissederek yaşamak ne kadar yıpratıcı bir duyguymuş meğer.” (Mungan, 2006, s.63) söyleminin karşısında olağanca kuvvetiyle bir ‘yeraltı insanı’ olarak Şahmeran durmaktadır. Şahmeran’ın en nihayetinde yarısı insan, yarısı yılan, ‘insandışı’, ‘farklı’, ‘acayip’, ‘yersiz yurtsuz’, ötekileştirici vasıfları elinde bulundurmaktadır. Camsap’ın söz konusu başkalığı, ötekiliği ve farklılığı karşısında Şahmeran’ın ötekiliği de sürekli devingen bir çizgide, ‘arafta’ durmaktadır. Camsap ve Şahmeran



birbirlerinin yerini kolayca alabilmekte, nihayetinde adeta birbirlerine dönüşmekte, ‘eksik’ olan bütün yönlerini birbirleriyle tamamlayan ve ‘bir’ olan bir ‘ben’ ve ‘öteki’ ilişkisinden söz açlabilmektedir. Camsap gibi Şahmeran’ın da ihanete uğramış olması, ikisinin de yollarını keşiştirmiştir. Nitekim metne göre yılanla, insanın dostluğu (ki buna, düşmanlığı da diyebiliriz) eskiye, çok eskiye uzanmakta, ta elmanın tarihine dayanmaktadır. Camsap ve Şahmeran ilişkisi söz konusu olduğunda sevgi ve nefret, av ve avcı, ihanet eden ve edilen bir aradadır; sevginin imkansızlığı bu gerilimler üzerine kuruludur. Camsap İlyas’a der ki: “Şahmeran demek, yılanlar padişahı demek’ duraksadım. Bir yanlış yaptığımı düşünmüş olmalıyım. ‘Yılanlar padişahının oğlu demek, diye düzelttim. Hiç ses çıkarmadı ustam. Bu yüzden hangi yanıtımın doğru olduğunu anlamadım. Hala da anlamış değilim. Babanın mı? Oğulun mu? Artık hiçbirinin önemi yok.” (Mungan, 2006, s. 17) Mevzubahis bütün söylemlerin akabinde “yılanlar padişahının oğlu” sıfatının Camsap’a referans ettiği, Şahmeran ve Camsap’ın bu denli iç içe geçmişliğinin metindeki küçük anıştırmalar vasıtasıyla da beslendiği ve metnin ince ince işlenen nüanslarla sürekli olarak bu ikili devinimler üzerine kurulu olduğu fikrinin arkasında durulabilmektedir.

### **“Yüzyıllık Uyuyan Güzel”**

Murathan Mungan’ın “Yüzyıllık Uyuyan Güzel” öyküsünde masalları, sorunsal bir bellek yorgunluğunun temsilcisi olarak gören Mungan, insanlık tarihi boyunca anlam atfedilen tüm değerlere ve meşru kılınan tüm konvansiyonlara meydan okumaktadır. Yüzyıllık uykusunun sonrasında uyanır uyanmaz ilk insanı, Adem’i düşünen kahraman, epistemolojik bir kopuş dolambacına girmiş gibidir. (Bayram, 2015, s. 141) Böylesi bir kimlik bunalımı anlatısı, başka bir asırda uyuyup başka bir asırda uyanmak arasındaki kopuşla başlamaktadır. Okur; Hz. Adem’e kadar derinleşip genişleyen ve her yüzyılda bir güzele uyumanın düştüğü bir bağlam tahayyülüne yönlendirilmekte, kolektif ve toplumsal bellek yeniden üretilmektedir. Masalları nesillerden nesillere aktarılan, adlandırılan, yorumlanıp bitirilen problematik bir bellek yorgunluğunun temsilcisi olarak düşünen Mungan, halihazırda gösterilen ve dayatılan hiçbir gerçeğin görüldüğü, duyulduğu, bilindiği gibi olmadığının duyuruculuğunu yapmaya yönelik bir misyon üstlenmektedir. Öykünün akışı içerisinde, büyük harflerle adeta muhatabına doğrudan ‘bağırmak’ suretiyle aslolanın görüldüğü şekilde olmadığını ifşâ etmeye meyyal bir tutum sergilemektedir. Bu hususta Mungan, masalda da söz açtığı bir “deus ex machina” görevi üstlenip kaosa sürüklendiğini duyumsadığı bu algısal yanlış karşısında, krizin üstesinden gelme ve hakikat denen şeyin hiç de toplumların belleğine halihazırda işlenegeldiği şekilde olmadığını ilan etme yoluna gitmektedir. Anlam atfedilen tüm

değerlere ve meşru kılınan tüm konvansiyonlara bu yolla meydan okumaktadır. Bu yüzyıllık uyku, masalın sonunda uyuyan güzeli “uyuyan güzel” etiketinden sıyrıp uyandırmakta, yorumlanıp bitirilmiş bir kahraman olmaktan ve kendisine dayatılan tüm konvansiyonlardan bertaraf olmasına ortam hazırlamaktadır. Kendi kendisiyle yüzyıl boyunca hemhal olarak öz farkındalığını deneyimleyen uyuyan güzelin bir öz bilince vardırılmasına hizmet etmektedir. Bergson’un “dureé” kavramıyla birlikte açıklamaya çalışacağım ‘kökü geçmişte olan bir gelecek’ anlayışı çerçevesinde bilinçlenme, bellek yorgunluğundan sıyrılmaya da işaret etse, bu yüzyıl sonra gelen bir uyanış olduğu için, bir boşlukta geçen yüzyılın acılığını her daim üzerinde taşıyacaktır. Ağzda kalan bu kekre tat, muhtemel mutluluklara her daim galebe çalacaktır. Mungan ise söz konusu bir “deus ex machina” misyonu, yüzyıllık uyuyan güzelle birlikte okurun da bir bilinçlenme uykusuna yatmasını ve halihazırda dayatılan gerçeklik algısını kırmaya yönelik bir farkındalığı deneyimlemesini bekleyen devrimsel nitelikte bir masal anlatıcılığına yönelmekte, okuru uykudayken yapılacak ihtilallere (Mungan, 1987, s. 126) sürüklemektedir.

Dayatılan belleği ters yüz etmeye belleğin taşıyıcısı masalların altını oyarak girişen Mungan, çalışmanın başında da belirtildiği gibi, gerçek denen şeyin hiç de insanlık tarihi boyunca gösterildiği şekilde olmadığını duyuruculuğunu yapmaktadır. Bu duyuruculuğu çeşitli şekillerde yapmaya girişen Mungan’a göre ilk olarak; insanın öleceğini bilerek yaşamaya yazgılı hali onu cennete yönelik tahayyüller üretmeye, bu dünyadaki varoluşunu adlandırmaya ve anlamlandırmaya yönelik dini birtakım arayışlara yönlendirmektedir fakat bu uyutucu bir afyondan ibarettir (Mungan, 1987, s. 125). Tanımını yapamadığımız ve topoğrafyasını bilemediğimiz bir cennet tahayyülü ölüme dair bilgilerimiz ve korkularımız arasında kurulan bir boşluktan ötesine götürememektedir. (Mungan, 1987, s. 126) Veyahut halk belleklerinin ürünü masalarda çocuksuz, dölsüz bırakılan kralların aksine tarih onların çocukları ve çocuklarının ince zulmünden geçilmemektedir. (Mungan, 1987, s. 123) Bütün bu algısal problemlere yönelik meydan okuyucu tavır, uyuyan güzelin yaşadığı maceranın bir aşk, mutluluk ve mutlu son hikâyesi olarak okunuşunun altını oymasıyla devam eder. Mungan’ın söz konusu bu yeniden yazımında, masalın ve yüzyılın kendisine verdiği misyonu yerine getirmek adına seçilen prens dahi, kendisine verilen göreve mi, yoksa uyuyan güzele mi aşık olduğunun ayırdına varamamaktadır. Bu çerçevede, aşk tam anlamıyla bir kulak dolgunluğundan ibarettir. (Mungan, 1987, s. 134) Bu husus, Mungan’ın tüm değerlerin altını boşaltan ve geçersiz kılmaya meyyal girişiminin bir tezahürüdür.

Dahası yüzyıl sonra gözlerini önceden belirlenmiş bir yaşama açmak bir mutlu sonun haberciliğini yapamayacak denli trajiktir. Kaybolanın nabzını tutan ve çözüm üretmeyen karamsar

bir üslup ile bu durum en nihayetinde üzerinden yüzyıl geçmiş ve gecikmiş bir sevgidir. Çünkü zaman uykuda da geçse zamandır ve kendini bildirir. Bu noktada, Bergson'un "dureé" kavramından söz açmak gerekirse bugün; geçmiş ve şimdinin birleşiminden doğar ve yığılarak ilerler. (Tanrıtanır ve Tütak, 2015, s. 22) Bergson, zamanın bilinç ve yaşantıya dayalı niteliklerini öne çıkarır. Böylece sayıyla ölçülemeyen, uzayın terimleriyle ifade edilemeyen bir zaman anlayışı geliştiren Bergson, bu aşamada işin içine sezgiyi de dahil ederek 'süre felsefesi'ni açıklamaya çalışır. Bergson'un süre felsefesinde, deneyimlerimiz aracılığıyla doğrudan temas ettiğimiz somut süre, ancak sezgi yoluyla kavranabilir. (Tanrıtanır ve Tütak, 2015, s. 35) Bergson'un varlığımızın ve içsel hayatımızın göstergesi olan hakiki zamanı, geçmişin bugünde (içinde bulunulan zamanda) devamı olarak tasavvur eder. (Tanrıtanır ve Tütak, 2015, s. 42) Bu hayal kırıklığı yaratıcı, hüsrana uğraticı, çaresizliğin ve varoluşsal kırılmanın ayırımına vardırıcı bir bilinçlenmedir. Uyuyan güzel, ömrünün bundan sonrasını düşlerinde gördüklerini yaşayarak geçirecektir. Bu ise sadece ve sadece can sıkıcı bir yaşam olacaktır. Aradan yüzyıl geçmiş olduktan sonra hiçbir uyanış tam anlamıyla bir uyanış, bir mutluluk, bir kurtuluş değildir. (Mungan, 1987, s. 22) Yüzyıl sonra hiçbir uyanış, uyanış da olsa mutluluk getirmeyecektir. Nitekim uyuyan güzel sevgiye muhtaç, anlamını kendisini öpecek bir erkekte bulacak olan susturulmuş bir kadındır. Yüzyıl beklenen bir sevgi ancak ve ancak zehirli ve yakıcı olacaktır. O sevgi ve mutluluk yüzyıl sonra geldiği takdirde, o arayı kapatmaya muktedir olamayacaktır. Bergson'un eskiden tamamen vazgeçmeden yığılarak ilerleyen, 'kökü geçmişte olan bir gelecek' algısı çerçevesinde değerlendirilebilecek, toplumsal bir bellek halinde nesilden nesle aktarılan ve bugünü belirlemeye ve bugünün üzerinde yaptırım uygulamaya muktedir halihazırda sunulan bir anlamın altını boşaltmaya ve değersizleştirmeye vardırıan yazar, son kertede bu kaskatı sonların mutsuzluğunu görünür kılmakta ve bunu kaçınılmaz bir nihayet olarak sunmaktadır. Herhangi bir çözüm üretme şansından yoksun metin, yüzyıllar boyu tüm insanlığın uyutulduğunu; kırılmanın ve çatlamanın da bu boşluktan doğduğunu imler niteliktedir. Düşte görünen her şey ve bütün yaşanamamışlık duygusu unutulmayan derin bir sızı olarak hep kalacaktır. Uyuyan güzel gibi, bir öz farkındalık ve bilinçlenmeyi deneyimleyerek bellek yorgunluğundan sıyrılan bir uyanışa yönelinse dahi, bu yüzyıl sonra gelen bir uyanış olduğu için, bir boşlukta geçen yüzyılın acılığını her daim üzerinde taşıyacaktır. Sonsuz bir anımsayış içerisinde bu kekremsi tat, her daim ağızda kalacak ve muhtemel mutluluklara her daim galebe çalacaktır. Yüzyılların suskunluğu benliğin trajik bir patlaması, kaybedilenin nabzını tutma yoluyla hazin bir sona sürüklenecektir.

### *Geyikler Lanetler*

Murathan Mungan'ın *Geyikler Lanetler* isimli oyunu, dönüp duran ve kendini nesilden nesile yeniden ve yeniden üreten bir fasit daire üzerine temellenmektedir. Lanetin, nesillerdir sürdürülen bu illetin sebebi "hak dairesi", yani törelerdir. Erkelğe ve kadınlığa biçilen roller ve bütün bunların son kertede içine dahil ettiğı her bireyi kimliksiz bırakıp ötekileştiren kısır yapısıdır. Bir şeyin sürekli olarak kendinden başka bir şeye kolayca dönüşebildiğı; adsız, kimliksiz, kişiliksiz bırakıp köşeye, çıkmaza, ölüme sürükleyen bu lanetli düzen içinde katiller de kurban, herkes sadece yeniktir.

Görme, gösterme, ifşa etme refleksleriyle biçimlendirilen *Geyikler Lanetler* isimli oyun; dönüp duran, kendini nesilden nesle yeniden ve yeniden üreten ve töre denen lanetli bir kısır döngü üzerine konuşlanmaktadır. Bu kısır döngüde son kertede herkes yenilmiştir. Bu dönen dairede her kimlik kolayca kendinden başkasının yerine geçebilmekte ve bir 'öteki'yle aynılaşabilmektedir. Bireyler ve kimlikler parçalıdır, bölünmüştür. Bir kişi sürekli olarak kendinden başka bir şeye dönüşebilmekte ve döngü aynı fasit daire içinde ilerlemektedir. Kimliklerin ve düzlemlerin birbiri içine geçerek muğlaklaştığı böylesi efsunlu bir atmosferde hayat oyunla; oyun ölümlerle yer değıştirmektedir. (Mungan, 1992, s. 177) Anlatıcıdan, dekordan ve oyuncularından oyunun içinde bizzat söz açılması da hayatın ve oyunun da kolayca birbiri yerine geçebildiğı izlenimini pekiştirmektedir. Sınırların sürekli olarak ihlal edildiğı ve birbirinin yerine geçtiğı izlenimi yaratılan oyunda, kendilerini törelere kilitleyenler kendilerini henüz tanımadan ve kimlik kurulumunu gerçekleştiremeden ölmekte ve bunun sebebini töreler teşkil etmektedir. Töre denen bu "hak dairesi" kişilerin ellerinden kimliklerini almakta, onları büyük bir kısırcı içinde köşeye sıkıştırmaktadır. İkili karşıtlıkların birbirinin yerine geçtiğini görsel şekilde de destekleyen ve durmadan işleyerek dönen bu sözde "hak dairesi" içinde ve dışında öykünün bütün kişileri birer kurbandır.

Kimlikler arası düzlemsel geçişler öykünün esasını teşkil etmektedir. Kendi olmayan bir insan her şey olabilmekte, adlarına tutuşulan cenklerde hayatlarını batıl itikat gibi yaşayan hiç kimse kendisi kalamamaktadır. (Mungan, 1992, s. 159) Kurban celladın yerine kolayca geçebilmektedir. Bu ormanda herkes bir başkasının gözüne bir başkası olarak görünmekte, bu ormanda herkes bir başkası oluvermektedir. (Mungan, 1992, s. 72)

Dairenin içinde cenk devam ederken anlatıcı elindeki meşaleyi dairenin kenarındaki kalabalığın yüzünde gezdirmekte, bu düzenin son kertede her yüzü mutsuz kıldığını okurun gözüne sokmakta ve bu hususta okuru bilinçlendirmeye yönelik bir misyon üstlenmektedir. Bu töre denilen siyah bir yazgıdır ve içine aldığı her şeyi kendi konvansiyonlarında meşru kılariken lanetli bir silsile içinde yeniden ve yeniden yeni kurbanlar yaratmaktadır. "Kendimizin karanlık yollarında, dar

sokaklarında kimi zaman maskeli olarak çıkıyor/uz karşımıza, bizi korkutuyor/uz. Kendimizi kendimizden kaçırıyor/uz” (Mungan, 1992, s. 136) denilmektedir. Gizlenen bu güdüler, ikincil benliklerde hayat bulmakta, Cudana’nın ikiz çocukları olan Kasım ile Nasır lanetli “hak dairesi”nin ürettiği aynı kişinin parçalanmış benliklerini temsil etmektedir. Aynı hak dairesi sınırları içinde Kasım’ın öz kardeşi tarafından öldürülmesi meşru kılınmaktadır. Nasır, dairenin dışına çıkınca her Şeyi unutacak ve bütün suçluluğundan arınacaktır. Bu yüzden bir an önce ölünün kaldırılmasını, dairenin silinmesini, bu oyunun bitmesini istemektedir.

Bu dairede kadınlar Cudana, Kureyşa ve Sveyda geyikle ve delilikle özdeşleştirilmekte; yok sayılmakta, bir kenara itilmekte ve ötekileştirilmektedir. Cudana Mustafa’ya ve beyliğe oğul vermek için gözlerinden olduğu halde, onun ceylan gözlerine sevdalanan Mustafa’nın aşkı oğullarına evrilmektedir. Cudana, bunun sonrasında ah eden, beddua okuyan, lanetli geyik pozisyonuna geçmektedir. Kureyşa, delilikleri üzerine çeken, cinlere karışmış ve kocası tarafından duyduğu ilgiyi yitirmiş addedilen bir kadındır. Sveyda ise, aynı hak dairesinde ikiz iki kardeşe de eşlik yapmaya itilmektedir. Kadınların böylesine ötekileştirildiği “hak dairesi”nde, erkekler de kendine biçilmiş kimliklerden çıktıklarında lanete uğramaktadırlar. Bu fasit daire, bu efsunlu oyun erkeğe kendi rolünü üstlenmek konusunda ağır yaptırımlar da uygulamaktadır. Sevdaya söz geirememek bir erkek için lanet sebebidir. Feminize edilmek, eril kodları böylesine yeniden ve yeniden retiltini dolduran bir sistemde, lanetlenme sebebidir. “Sevmek kadının işidir. Erkeğe korumak, himaye etmek düşer” (Mungan, 1992, s. 125). Buna göre savaşmak, kan dökmek, cenge tutuşmak, tıraş olmak, avlanmak erkekliliğin esaslarıyken “sevmek” değildir. Bu verili kimliklerin dışına çıkararak Kureyşa’ya sevdalanıp beyliği ikiye bölen Hazer de, geyik Cudana’ya sevdalanan Mustafa da hak dairesinin lanetine uğramaktadır. Bu kısır döngüde, erkekler kadınlarının yerini de alabilmekte; bu tre denilen siyah yazđı benliklerini parçalara bölmektedir: Cudana “Dşlerimde geyikler uzanır sızılı göğüslerime. Ben onları emziririm, onlar beni emzirir. Ilık bir süt yayılır bütün bedenime, kanım sakinleşir. Bedenimdeki seğirmeler diner. Sanki kendime yerleşirim.” (Mungan, 1992, s. 125) deyip kaybettiği benliğinin haberciliğini yaptıktan sonra Mustafa Cudana’yı bir geyik gibi emzirmektedir. İlk karşılaşmaları anında, göz göze gelerek hemhal olup i içe geçmeleri, aynılaşmaları anında da Mustafa geyik, geyik Şeklinde anıştırılan Cudana da kadına dönüşmektedir. Kureyşa da aynı minvalde Hazer’e; “Oğul değil kendini istersin benden, bilirim. Erkeğin gövdesine haram edilmiş rahmin derin boşluğunu istersin. Erkek dediğin yüreğine taşırmış kendi rahmini. Öyle bir eksik ki bu, öyle bir eksik ki, oğul dediğin yalnızca avutur bu boşluğu, doldurmaz. O kara boşlukta doğdun, o kara boşlukta leceksin. Oğullarını oğaltmakla arttıramayacaksın azalttığın



kendini.” (Mungan, 1992, s. 89) demektedir. Eril hegemonik kodların sürekli olarak altını dolduran ve bu rollere sürekli olarak hizmet eden bir lanetli daire içinde, böylesi bir erkeklik rolünün dahi ne denli altının boş olduğunun, bunun bütünüyle dayatmacı bir söylem olduğunun sözcülüğü yapılmakta, verili kimlik rollerini alt üst etmeye yönelik bir tutum sergilenmektedir.

## Sonuç

Murathan Mungan’ın “Dumrul ile Azrail”, “Şahmeran’ın Bacakları”, “Yüzyıllık Uyuyan Güzel” ve *Geyikler Lanetler* isimli eserlerinde karakterler varoluşsal bir kimlik krizini deneyimlemektedir. Söz konusu kimlik arayış süreçleri içerisinde metinlere dahil olan ‘ben’ ve ‘öteki’ arasındaki gerilimler, benlik kurulumu sekteye uğrayan karakterlerin açmazını beslemektedir. Nihayetinde, verili gerçeğin görünürdekenden çok daha karmaşık olduğuna vurgu yapılan metinlerde, okur metinlerin anlamlandırılması hususunda göreve çağrılmaktadır.

Murathan Mungan’ın eserlerinde “varoluşsal kimlik krizi” mefhumunun dört temsil biçimi etrafında sorgulandığı çalışmam üzerine yürütülen literatür taramasında da belirtildiği üzere, Nüket Esen’in “Murathan Mungan’ın İki Hikayesinde ‘Ben’ ve ‘Öteki’” isimli çalışması ile Medine Sivri ve Selin Özkan’ın, “Karşılaştırmalı Edebiyatta Metinlerarasılığın Yeri ve Murathan Mungan’ın ‘Dumrul ile Azrail’ Hikayesine Metinlerarası Bir Yaklaşım” başlıklı makaleleri, çalışmamla koşutluk arz eden iki örneğe işaret etmektedir. Fakat, Nüket Esen’in çalışması, çalışmamda kullandığım dört eserden farklı olarak “Binali ile Temir” ve “Ökkeş ile Cengâver” hikâyelerini irdelemesi ve bu kaynakları karşılaştırmak suretiyle farklılıklarını ön plana çıkarmaya yönelik bir yöntem benimsemesi yönüyle çalışmamla farklılık arz etmektedir. Medine Sivri ve Selin Özkan’ın makalesi ise, Murathan Mungan’ın yalnızca “Dumrul ile Azrail” öyküsüyle sınırlı kalması ve yürüttükleri çalışmalarını metinlerarasılık mefhumu üzerine konuşlandırmaları yönüyle çalışmamın mahiyetiyle tezatlık teşkil etmektedir. Bu hususta, “Dumrul ile Azrail”, “Şahmeran’ın Bacakları”, “Yüzyıllık Uyuyan Güzel” ve *Geyikler Lanetler* isimli eserlerin tümünde cereyan eden varoluşsal kimlik sorunsalının yakın okuma yöntemi ile analiz edildiği bu çalışma vasıtasıyla bahsi geçen metinlerin anlam üretim süreçlerine katkı sağlamak amaçlanmakta ve literatürde var olan bir boşluğun doldurulması hedeflenmektedir.

**Kaynakça**

- Bayram, R. (2015). *Murathan Mungan'ın Kırk Oda Adlı Eserinde Postmodern Unsurlar* (Yüksek lisans tezi, Adıyaman Üniversitesi).
- Çelik Öztürk, S. (2004). Murathan Mungan'ın "Dumrul İle Azrail" Öyküsünü Postmodernist Açıdan Okuma.
- Esen, N. (1996). Murathan Mungan'ın İki Hikâyesinde 'Ben' ve 'Öteki'. *Adam Öykü*, 7, 76-82.
- Evat, Y. (2018). "Murathan Mungan'ın Şahmeran'ın Bacakları'nda Metinlerarası İlişkiler." *Journal of International Social Research*, 11(58).
- Mungan, M. (2002). "Dumrul ile Azrail". İstanbul: Metis.
- Mungan, M. (1992) *Geyikler Lanetler*. İstanbul: Metis.
- Mungan, M. (2006) "Şahmeran'ın Bacakları." *Cenk Hikayeleri* içinde. İstanbul: Metis Yayınları, 1999.
- Mungan, M. (1987). "Yüzyıllık Uyuyan Güzel." *Kırk Oda*. İstanbul: Remzi.
- Sivri, M., & Özkan, S. "Karşılaştırmalı Edebiyatta Metinlerarasılığın Yeri ve Murathan Mungan'ın 'Dumrul ile Azrail' Hikâyesine Metinlerarası Bir Yaklaşım." *Folklor/Edebiyat*, (74), 131-144.
- Soytürk, R. "Murathan Mungan'ın Yüzyıllık Uyuyan Güzel ve Bilge Karasu'nun Avından El Alan Öykülerinde Arketipsel Temalar."
- Tanrıtanır, B. C. ve Tütak, B. (2015.) "Henri Bergson'un Süre Felsefesinin William Faulkner ve Ahmet Hamdi Tanpınar'da Yansımaları." *International Journal of Social Science* 40, 33-44. Doi number:<http://dx.doi.org/10.9761/JASSS3153>.
- Temizer, A. G. K. "Şahmeran'ın Bacakları'nda Mitolojik Ve Masalsı Unsurlar". *DergiPark*, 71.
- Temel, T. "Geyikler Lanetler Oyununa Postmodern Bir Yaklaşım." *Sanat Dergisi*, (4).
- Uğurlu, S. B. "Çağdaş Türk Edebiyatında Şahmeran İmgesi: Arketipsel Bir Yaklaşım." ICANAS 10-15 Eylül 2007.