

HÜZNÜN RETORİĞİ:  
MEHMET GÜNSÜR'ÜN "İÇERİYE BAKAN KİM?"  
ADLI ÖYKÜ KİTABINDA ANLATIM TEKNİKLERİ

Mustafa Karadeniz\*

THE RHETORIC OF SORROW:  
NARRATIVE TECHNIQUES IN MEHMET GÜNSÜR'S  
THE STORY BOOK NAMED "WHO IS LOOKING INSIDE?"

ÖZ: Modern Türk öykücülüğünün dikkate değer isimlerinden biri olan Mehmet Günsür, yaşamıyla sanatı arasındaki mesafeyi alabildiğine kısa tutan öykücülerdendir. Kısa fakat yoğun geçen bir yaşamı, kendine özgü bir dil ve anlatım tutumuyla öykülerine yansıtmıştır. *İçeriye Bakan Kim?*'de bulunan on sekiz öyküde yazınsal dilin bütün imkânları birbiriyle uyum içindedir. Karakterlerin duyarlı ve melankolik kişilik özellikleri, öykülerin atmosferiyle bakışımıdır. Hüzün duygusunun idaresindeki bir öyküde, söz gelimi, anlatım teknikleri sadece bu hüznü aktarmaz; üretir de. Öykülerin biçim ve içerik yönünden sahip olduğu bu organik birlik ve şiirsel doku, anlatım tekniklerinin bilinçle kullanıldığını düşündürür. Günsür'ün öykülerindeki edebî özgünlüğün kaynağını ereği kendinde bu dil ve anlatım tutumunda aramak gerekir. İçerdiği anlatım teknikleri bağlamında *İçeriye Bakan Kim* adlı öykü kitabının yakın bir okumaya tabi tutulması, bu makalenin konusunu oluşturmaktadır.

**Anahtar Kelimeler:** Mehmet Günsür, *İçeriye Bakan Kim?*, öykü, anlatım teknikleri.

\* Dr. Öğr. Üyesi, Batman Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, (gulderim@hotmail.com). Yazı Geliş Tarihi: 28.06.2019. Kabul Tarihi: 16.10.2019.

**ABSTRACT:** Mehmet Günsür, one of the notable figures of modern Turkish storytelling, is one of the short story writers who keeps the distance between his life and his art as short as possible. He reflected a short but intense life to his stories with his own language and expression. In the eighteen stories of *Who is Looking Inside?*, all the possibilities of literary language are compatible with each other. The sensitive and melancholic personality traits of the characters are symmetrical with the atmosphere of the stories. In a story under a sense of sadness, for example, narrative techniques do not merely convey this sadness; also produces. The organic unity and poetic texture of the stories in terms of form and content suggest that narrative techniques are used consciously. The source of literary originality in Günsür's stories should be sought in this attitude of language and expression. The subject of this article is the close reading of the story book named "*Who is looking inside?*" in the context of the narrative techniques it contains.

**Keywords:** Mehmet Günsür, *Who is Looking Inside?*, story, narrative techniques.

...

## 1. Giriş

1955 yılında İstanbul'da doğan Mehmet Günsür, 1974 yılında Galatasaray Lisesi'nden mezun olduktan sonra, iki sene kadar İstanbul Üniversitesi İktisat Fakültesi'nde öğrenime devam eder. Türkiye İşçi Partisi çatısı altındaki politik faaliyetlerin ardından öğrenime başladığı Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nden 1984 yılında mezun olur. Ressam kimliğiyle muhtelif yerlerde sergi açar. Reklam yazarlığı, yaratıcı yönetmenlik ve yöneticilik gibi işlerde çalışan Günsür, hayatının bu gündelik telaşı içinde, yaşamsal bir önem atfettiği ve kendisini gerçek anlamda var eden sanatla bağını kesintisiz bir şekilde sürdürür. Resim, fotoğrafçılık gibi sanatların yanı sıra edebiyatla, okuma ve yazma edimleriyle de tutkulu bir bağ kuran yazarın ilk öykü kitabı olan *Caique* 1995 yılında yayımlanır. Öykülerini çok az sayıda, sadece arkadaşları için bastırmak gibi bir tutumu tercih etse de sonraları bu tavrından vazgeçer. Öykülerinin dolaşım ağının genişlemesi kısa sürede semeresini verir. Şubat 2002'de Adam Yayınları'nca yayımlanan *İçeriye Bakan Kim?* adlı öykü kitabıyla, 2003 Sait Faik Hikâye Armağanı'nı kazanır. Bu ödülünden bir yıl sonra, ardında, Füsun Akatlı'nın tabiriyle ifade edilirse, "bir mücevher kitap" bırakarak kalp krizi sonucu hayata veda eder.

Mehmet Günsür, Cemal Süreya'nın kendi şairlik tutumuna yönelik söylediklerini uyarlayarak söylemek gerekirse, hayatı öykülerine dâhil olan öykücülerden biridir. Yarım asrı bulmamış kısa ama yoğun yaşanmış bir hayattan damıttıklarını, "özdenliği" ve yazma titizliğini elden bırakmayan bir dil ve anlatım tutumuyla, bu dil ve anlatıma yaraşır yoğunluk ve sıcaklıkla öykülerine aktarmıştır. Az yazmış olmasına rağmen, Türk öykücülüğünde önemli bir yere sahip olduğu yolundaki gerekçeli yargılar, onun bu titizlenen dil ve anlatım işçiliğinde kristalize olur.

*İçeriye Bakan Kim?* adlı öykü kitabı, yalın ama yoğun, nesir ama şiir gibi bir dil ve anlatım tavrıyla dikkat çeken on sekiz öyküden oluşur. Öykülerin anlatımındaki sakin ve yumuşak ritim, usulca oluşturulan atmosfer, öykü kişilerinin okurda yarattığı sahicilik ve samimiyet duygusu, okura, “has edebiyat”ın ne olduğunun ayırında olan bir yazarla karşı karşıya olduğunu düşündürür. Kitaptaki öyküler, yazma sanatının ulaştığı düzeyin farkında olan bir yazarlık tutumuna işaret eder. Bu tutumun, İtalo Calvino’nun, iki binli yıllarda düzyazının alması ve ulaşması gereken tavra ilişkin ifade ettiği “gerekli, eşsiz, yoğun, kısa, akılda kalacak bir anlatım”<sup>1</sup> gönül indirdiği rahatlıkla söylenebilir.

Karakterlerinin ayrıntılarda belirginleşen incelikli, duyarlıklı ve melankolik kişilik özellikleri, insanî sıcaklığı ve sahiciliği duyumsattığı gibi, öykülerde yaratılan atmosferle de uyuşum içindedir. Bu paralelde, sınırlı şahıs kadrosuna sahip olan öykülerdeki karakterler, içe bakmayı önemseyen insanlardır. Kendilerine nasıl davranılmasını istiyorlarsa, başkalarına da öyle davranmaya çalışırlar. İnsanın hayatta yalnızca en iyi bildiği şeyi yapması, araya kesin olmayan, hâkim olunamayan hiçbir ayrıntının sokulmaması gerektiğine inanan bir yaşama bilincine sahiptirler. “Daha büyük bir yaşam[ın], bir başka yaşam anlamına gel[mediğinin]” (“Muazzez Öldükten Sonra”, s. 48)<sup>2</sup> ayırında olan bir hayat felsefesini savunurlar. “Romalılar, insanlar için ‘öldü’ demezlermiş. ‘Yaşadı’ derlermiş: Vixit.” (“Vixit”, s. 53) diyecek denli yaşam karşısında güzel bir iyimserliğe sahiptirler. Hayata dönük bu olumlayan bakış açısının bazı öykü kişileri nezdinde ise karşıt duygu durumuna doğru savrulduğu görülür. Söz gelimi, *Caique* öyküsünün başkarakteri, Blaise Cendrars’ın “Yoktur umut ve çalışmak gerekir.” (s. 33) dizesini bir yaşama biçimi olarak benimser. “İçeriye Bakan Kim?” öyküsünün karakteri ise “Yaşamak bir meslek değilmiş. Boşuna yazıyoruz. Yazık!” (s. 94) şeklinde hayıflanarak pişmanlığını ve umutsuzluğunu dile getirir.

Öykülerin, aynı zamanda, resim sanatıyla sıkı bir dirsek teması içinde bulunduğu söylenebilir. Tasvirler yoluyla oluşturulan berrak atmosfer, yazarın ressam kişiliğinin yazın düzlemine taşınmış bir görünümü olarak yorumlanabilir. Öykü karakterlerinin çoğu da ya ressam, resim öğretmeni ya da resme ilgi duyan, resmin sorunları üzerine düşünen insanlardır zaten. Muhtelif öykülerde değinilen ressamlar ve resimler, sadece, bir sohbet konusu olmakla kalmaz; öykü karakterlerinin yaşam karşısındaki tutumlarını da açığa çıkarır. Söz gelimi çocukluk ve ilk gençlik yıllarının güzel zamanlarının geride kalmasının ve yaşam tarafından örselenmenin hüznünü serimleyen “Harika Çocuk’lar” öyküsünde, bu duygular, Modigliani’nin resimlerinin karakteristik özellikleri üzerinden sezdirilmeye çalışılır:

<sup>1</sup> Calvino, *Amerika Dersleri*, s. 75.

<sup>2</sup> *İçeriye Bakan Kim?*’deki öykülerden yapılacak bu ve bundan sonraki alıntılarda sadece sayfa numarası verilecektir.

Okulda, yağlıboya yapmaya başladığım yıl, Modi benim putum olmuştu. Yalnızlığımı, Afrikalı formalarını ve özensiz, ama çok etkileyici boyayışını severdim. Bir de, onun insanları bakmaz: Yani, izleyiciye bakmaz, sanat tarihçileri böyle yazarlar. Daha çok kendi içlerine bakıyorlar gibi gelirdi bana. O yıllarda öyle algıladım. İçeride bakmayı önem-sediğimiz zamanlardı. (s. 39)

Başka bir öyküde, resim bölümünde hocalık yapan karakterin hâlihazırdaki ya-şamını ve bütün sosyal bağlantılarını geride bırakarak kabuğuna çekilmesine neden olan ruhsal ve düşünsel sorgulama, o sıralar yapmakta olduğu resim üzerinden de dile getirilir. Gücü ve ölümsüzlüğü temsil eden bir dimetredonu kayalıkların arasında ayağa kalkmış bir durumda yansıtan resim, öykü karakterine özgürlük, ölümsüzlük ve fanilik kavramlarını düşündürür. Karakterin yaşadığı umarsızlık, beyhudelik hissi, yapmakta olduğu resme de düşüncelerine de yansır. Dimetredon'un resmedildiği manzara çoraktır. Hiç bitki olmayacaktır. Suyun varlığı ise düşük bir ihtimaldir:

Işıkları yakıp yeni başladığım resme bir süre baktım: Kayaların arasında bir Dimetredon. Dünyanın insandan önceki sahiplerinden. Geniş bir gökyüzü boyamışım, yüksek gri bulut-ların arasından sarı bir güneş görünecekti. Sert, keskin hatlı genç kayalar vardı. Hayvan, arka ayaklarının üstüne kalkmış bize bakıyordu. Hiç bitki olmayacaktı. (Belki bir su?) (“Muazzaz Öldükten Sonra”, s. 46)

Karakterin yoğun şekilde duyumsadığı fanilik hissi, bütün haşmetine ve milyon-larca yıllık yeryüzü egemenliğine rağmen yok olan dimetredonlar üzerinden incelikle dile getirilir: “İnsanların, daha büyük bir yaşamın, başka bir yaşam anlamına gele-meyeceğini neden anlamak istemediklerini düşündüm. Öyle ya, ölümsüzlük güveni yoksa, tam anlamıyla hangi özgürlükten söz edilebilir? Nerde şimdi dimetredonlar?” (“Muazzaz Öldükten Sonra”, s. 47)

Ferit Edgü, *İçeriye Bakan Kim?* kitabıyla ilgili kısa yazısının bir yerinde, Günsür'ün öykülerini kendisine sevdiren özelliklerin neler olduğunu ifade eder. Edgü'nün söy-ledikleri, Günsür'ün öykülerindeki tartımlı üsluba ve aslında iyi bir öykünün sahip olması gereken özelliklere işaret eder:

Ben, onun öykülerinde, söylemeden söylediği şeyleri seviyorum. Yalnızlık sözcüğünü kullan-madan anlattığı yalnızlıkları; hüznün sözcüğünü kullanmadan, dile getirdiği hüznü; yenilmişlik sözcüğünü kullanmadan anlattığı yenilmişlikleri; umut sözcüğünü anmadan bir daha tutunmak isteyişleri dile getirişini seviyorum. Diline, ölçülü biçimli acı alayına; baktığı, anlattığı her insanda, hepimizin ustası Sait Faik gibi, bir dünyanın saklı olduğunu sezmesini ve sezdirmesini seviyorum.<sup>3</sup>

Ölümünün ardından, Günsür'e yakılmış bir ağıt olarak nitelenebilecek yazısında ise Füsün Akatlı, *İçeriye Bakan Kim?*'i “bir mücevher kitap” olarak değerlendirmiş ve şunları söylemiştir:

<sup>3</sup> Edgü, “Yazarını Bulan Ödül”, s. 10.

Sadeliği, yalınlığı, yoğunluğuyla içe işleyen, zenginliği ayrıntılardan ayıklayıp biriktiren, kısacık sözüne iskandil atıldığında derinlikler yakalanan, şiir suyuna batmış öykülerin yazarı Mehmet Günsür, (...) arkadaşlarının, gönül dostlarının, yakınlarının, sevenlerinin yüreklerine sığmayıp taşan Günsür, ömrünü 50 yılı bulmayan bir aralığa sıkıştırdığı gibi, sözünü de 100 sayfayı bulmayan bir mücevher kitaba sığıştırarak.<sup>4</sup>

Haydar Ergülen ve Doğan Hızlan’ın yazdıkları da içerik olarak, Günsür’ün öykücü kimliğine ilişkin benzer bir duyarlılığı ve beğeniye yansır. Öykülerdeki yalın ama yoğun dil kullanımı, atmosferin oluşturulmasındaki başarı, derin suskularla kurulan anlam katmanları, Günsür’ü son dönem Türk öykücülüğünün kıymetli öykücülerinden biri vasfına ulaştırmıştır. Semih Gümüş de, *İçeriye Bakan Kim?*’in 1980 sonrası yayımlanmış en güzel ve derinlikli öykü kitaplarından biri olduğunu belirtir.<sup>5</sup> Günsür’ün öykülerinin ulaştığı bu yazınsal düzeyin temellerini, onun dili ve anlatım tekniklerini kullanma konusundaki özgünlüğünde ve ustalığında aramak gerekir. Bu bağlamda, *İçeriye Bakan Kim?* adlı öykü kitabının içerdiği anlatım teknikleri yönünden bir incelemeye tabi tutulması, bu yazının konusunu oluşturacaktır.

## 2. “İçeriye Bakan Kim?”de Anlatım Teknikleri

Mark Schorer, “Teknik ve Öz İlişkisi” başlıklı makalesinde, genel bir kabulden yola çıkarak sanatın güzellik ve gerçeğin bileşiminden oluşmuş bir alan olduğunu ifade eder. Edebî bir eserin, biçim özelliklerinden yalıtılarak, sadece konu/içerik bağlamında ele alınmasının, sanatsal değil sadece tecrübeyi içeren bir bakışa tekabül ettiğini belirten Schorer, biçim ve özün, hassas bir teknik tutumun ışığında ele alınması gerektiğine işaret eder. Çünkü ona göre, öz ve biçim, iki ayrı şey değildir; ancak sadece yeterli bir teknik, onları tek bir şey olarak gösterebilir.<sup>6</sup> Edebî bir eserde, anlatım tekniklerine, bir tecrübe alanında kendiliğinden ortaya çıkan değerlerin araştırılmasında ve tanımlanmasında kullanılan bir araç olarak değil, önceden verilen bir materyali düzenlemek için kullanılan bir araç olarak bakılması gerektiğine işaret eden Schorer, devamında şunları söyler:

Teknik, (...) herhangi bir materyal seçimi, eserin yapısı, tecrübeye verilen yeni biçim, tecrübeye uygulanan ritmik kalıp, yani tecrübeyi bizim dünya görüşümüzü yenileyecek ve zenginleştirecek şekilde verebilen herhangi bir düzenlemedir. Bu anlamda tecrübe dışında kalan her şeye teknik denebilir ve bir yazarın hiçbir tekniğe sahip olmadığı, tekniği küçümsediği söylenemez. Çünkü bir yazar tekniksiz varolamaz.<sup>7</sup>

<sup>4</sup> Akatlı, “İçeriye Bakan O İdi...”, s. 243-244.

<sup>5</sup> Gümüş, “Öykücülüğümüzün Kısa Tarihi”, s. 40.

<sup>6</sup> Schorer, “Teknik ve Öz İlişkisi”, s. 79.

<sup>7</sup> Schorer, *age.*, s. 65.

Anlatım teknikleri, bir yazarın üslubunu yaratan tercihleri yansıttığı gibi, yazdıklarını kişisel bir biçimde estetize etmek için yazarlara yeni imkânlar sunar. Bu araçlar sunduğu imkânlarla, eserin içeriğine uygun bir biçim üreterek yazarın kişisel imzası denebilecek üslup üretimine temel oluşturur.<sup>8</sup> Bu tekniklerin anlatıma çeşitlilik, dinamizm ve derinlik kazandırdığı, metne yazınsallık payesi verdiği söylenebilir. Öyküdeki estetik dokuyu oluşturan temel unsurlardan biridir anlatım teknikleri. Bu teknik uygulamalar sayesinde, yazar, bireyi anlatma konusunda önemli mesafeler kat etmiş, öykü kişilerini daha doğal ve sıcak bir konumda karşımıza çıkarabilmiştir.

Anlatım tekniklerinin, genel anlamda, ilkin roman türünde deneyerek uygulama alanı bulduğu, oradan öyküye geçtiği söylenebilir.<sup>9</sup> Çünkü insanın edebî metinlerde “birey” vasfıyla ele alınması, roman türünün keşfiyle gerçekleşmiştir. Bu gelişmede, dönemin toplumsal, siyasal ve ekonomik koşulları belirleyici olduğu gibi bilimsel anlamda farklı disiplinlerdeki gelişmelerin de –özellikle psikolojinin– etkisi olmuştur. Einstein’ın görecelik kuramı, Freud’un bilinçaltı kavramını keşfi, Bergson’un kronolojik zaman algısını alt üst eden bütüncül ve psikolojik/kozmik zaman anlayışı, roman ve öykü sanatı için gerçek anlamda bir devrimin kapısını aralar. Bu disiplinlerden elde edilen veriler ışığında, birey-insana, onun iç dünyasına ve sosyal ortamına daha derinlikli bir şekilde yaklaşılabilmektedir. Böylece, gerçeğin görünüşten ibaret olmadığı, insan davranışlarının basit bir neden-sonuç ilişkisi içerisinde çözümlenemeyeceği anlaşılmıştır. Psikoloji biliminden önemli ölçüde esinlenen “bilinçakışı tekniği” böylesi bir farkındalığın ve arayışın sonucunda keşfedilmiş ve –ilkin romanda olmak üzere– edebî metinlerde kullanılmaya başlanmıştır.

Gerek roman gerekse öykünün temel malzemesi olan dilin, bir yazar tarafından kendine özgü bir biçimde yörgülabilmesini sağlayan başlıca imkân, anlatım teknikleridir. “Çünkü anlatım teknikleri, aradaki renk ve iklim farklılıklarına rağmen, dilin, şu veya bu şekilde kullanılışından başka bir şey değildir.”<sup>10</sup> Tekin’in ifadesi, dilin kullanımı konusunda gelişigüze açığa bırakılan bir ton içerse de (“şu veya bu şekilde”), anlatım tekniklerinin yazınsallık bakımından taşıdığı öneme işaret eder. Edebî bir metni güçlü, özgün ve yoğun kılan başlıca husus, uygun anlatım teknikleriyle yazılmış olmasıdır. Öykü form ve hacim olarak romana göre daha kısa bir yazınsal türdür. Her iki tür de bir “hikâye” anlatımları bakımından ortaklaşırlar. Ancak kurgunun esasını/nüvesini oluşturan bu hikâyenin anlatılma tarzı, iki türü enikonu birbirinden farklılaştırır. Necip Tosun, iki tür arasındaki ayrımla ilgili olarak şunları söyler:

<sup>8</sup> Pospelov, *Edebiyat Bilimi*, s. 428.

<sup>9</sup> Burada, öyküyle kastedilenin modern bir anlatı türü olduğunu belirtmek gerekir. Yoksa tahkiye geleneğinin geçmişi, roman türünden çok öncelere gitmektedir. Bu geleneğin çok eski çağlardan beri var olduğu ve diğer anlatım türlerinin –destan, efsane, masal, mesnevi, halk hikâyesi, hatta romanın– temelini oluşturduğu da bilinmektedir.

<sup>10</sup> Tekin, *Roman Sanatı I*, s. 187.

Öykü, hikâyesini, yoğunlaştırılmış, damıtılmış, simgeleşmiş bir dille anlatır. Bazen de soyutlama ve sembollere başvurur. Çünkü öykücü, söyleyeceği şeyleri en kısa ama en net ve vurucu şekilde söylemek/anlatmak durumundadır. Öykü gereksiz kelimeleri, gevezeliği kaldırmaz. Fazladan, gereksiz tek bir kelime bile öykünün kurduğu dünyayı bozmaya yeter. (...) Bu da onu, romanın doğasından uzaklaştırıp şiirin doğasına yaklaştırmıştır.<sup>11</sup>

*İçeriye Bakan Kim?*’deki öykülerde dil ve anlatım olanaklarının bu paralelde kullanıldığı görülür. Günsür, yalın anlatımıyla, öykülerde berrak ve duru bir imgesellik yaratabildiği gibi, yoğun bir dil kullanımıyla da söylenenden hareketle söylenmeyenin çıkarsanabileceği anlamsal bir derinlik/art alan yaratır. Onun öykülerinde, yalınlığın çoğalttığı anlam, kapalılığın neden sonra keşfedilen anlamlarından daha etkilidir. Murat Gülsoy, Günsür’ün öykülerini “çok iyi” yapan başlıca özelliğin eksilterek anlatmak olduğunu belirtir. Onu öyküleri için buzdağı (aysberg) benzetmesini yapan Gülsoy, öykünün yüzey yapısında anlatılanların, buzdağının su üstünde görünen kısmı gibi olduğunu, asıl anlamın ise çok doğal bir tutumla yaratılan suskularla perdelenerek derinlerde oluşturulduğunu ve dikkatle çözümlendiği takdirde fark edilebileceğini söyler.<sup>12</sup>

“Edebi eserler anlam içermekten çok, anlam üretirler.”<sup>13</sup> Günsür’ün öykülerinde, yazınsal dilin bütün imkânları anlam üretimi için birbiriyle ahenk ve uyum içindedir. Öykülerde tüm çevre, karakter ve davranışla yaşamsal, ayrılmaz bir ilişki içindedir. Hüzün duygusunun başat olduğu bir öyküde söz gelimi, dilin kullanımı, yaratılan atmosfer, tasvir, anlatma veya gösterme gibi anlatım teknikleri, bu hüznü aktarmakla kalmaz, üretir de. Kendisi de üretime dâhil olan bir dil ve anlatım<sup>14</sup> tarzı Günsür’ün üslubunun başlıca karakteristiklerinden biridir. Öykülerin biçim ve içerik yönünden sahip olduğu organik birlik<sup>15</sup> ve şiirsel doku, bu teknik dolayımın bakışlı bir şekilde kullanılmasından kaynaklanır. Yazarın öykülerindeki özgünlüğün temelini bu kendinden menkul dil ve anlatım tercihinde aramak gerekir. Bir öykünün “hedefin ve etkinin tekilliği” kuralını kazanabilmesi, dilin yalın ama yoğun bir şekilde kullanımı kadar anlatım tekniklerinin ustaca ve yerinde kullanımına bağlıdır. Nitekim hikâye anlatmanın esası, sahne, tasvir ve özet gibi birtakım anlatım tekniklerinin –gerekliyorsa daha fazlasının– doğru bir şekilde birleştirilmesine ve uygun bir şekilde kullanılmasına

<sup>11</sup> Tosun, *Modern Öykü Kuramı*, s. 210.

<sup>12</sup> Ubor Metenga Buluşmaları, Mehmet Günsür, 1. Bölüm: <https://www.youtube.com/watch?v=eTBfhkdF0kg>, Erişim Tarihi: 27.05.19.

<sup>13</sup> Eagleton, *Edebiyat Nasıl Okunur*, s. 157.

<sup>14</sup> MacKay, *Roman Nedir?*, s. 72.

<sup>15</sup> Berna Moran’ın, Yeni Eleştiri geleneğinden mülhem organik birlik tanımı bu bağlamda oldukça belirtiseldir: “Eserdeki her ögenin ve bağıntının eserin değeri için gerekli olması; gereksiz hiçbir ögenin ve bağıntının bulunmaması ve bunlardan her birinin yalnız kendi hesabına rol oynamakla kalmayıp diğerlerini de etkilemesi ile sağlanan düzene organik birlik denir” (Moran, s. 160).

dayanır.<sup>16</sup> Bu gerçek, anlatma esasına dayalı edebî metinlerde, teknik unsurların ne denli önemli olduğunu ortaya koyar. Söz konusu öykülerde, Günsür'ün sıkça kullandığı ve öykü anlatma tarzının temel göstergeleri olarak değerlendirilebilecek birtakım anlatım teknikleri kullanılmıştır. Ancak bu anlatım tekniklerini ve nasıl bir işlev yüklediklerini sağlıklı bir şekilde tespit edip yorumlamak için öncelikle, öykülerde anlatıcı ve bakış açısı tercihlerine bakmak gerekir.

### 2.1. Bakış Açısı ve Anlatıcı Tercihleri

*İçeriye Bakan Kim?*'de toplam 18 öykü bulunur. “Lacivert Kayıkta Balık Tutan Ressamlar” haricindeki 17 öykü I. tekil şahıs (ben) anlatıcı ve onun sınırlı bakış açısıyla yazılmıştır. Dolayısıyla kitaptaki öyküler tek bir karakterin anlatımı ve bakış açısı ekseninde kurgulanmıştır. Öykülerde yer alan öteki karakterlerin söz ve edimleri, bu merkez yansıtıcının bakış açısından aktarılır. Anlatıcı ve bakış açısı konusundaki bu tercih, okur ve karakter özdeşleşmesine, öykülerdeki ortamın/atmosferin dolaysız bir şekilde sunumuna imkân verir. Kitaptaki öykülerin ağırlıklı ve bariz şekilde ben anlatıcının hayatına ilişkin muhtelif durum ve olaylara odaklanması, anlatıcı ve bakış açısı tercihiyle öykülerin içeriği arasında bilinçle kurulmuş bir paralelliğe işaret eder.

Öykülerde, farklı mekân ve insanlarla bir arada bulunsa da anlatıcıların benzer karakter özellikleri sergilediği söylenebilir. Öykü karakterlerinin sahip olduğu melankolik ve düşünceli ruh hâlleri, sanatçı/entelektüel kişilikleri, içe ve geçmişe bakmaya meyyal oluşları, yaşadıkları durumlar ve münasebette buldukları insanlar hakkında düşünceleri onları ortaklaştırır. Günsür'ün öykü kişileri, sergiledikleri bu ortaklıkla, romandan romana atlayan Balzac karakterlerini çağırıştırır. Bu noktada öykülerdeki kişi ve yaşantıların yazarın hayatından yoğun izler taşıdığı söylenebilir. Dolayısıyla öykülerin ulaştığı özgünlükte, samimi ve sıcak atmosferde, otobiyografik unsurların bolca kullanılmasının da etkisi büyüktür. Öykülerdeki bakış açısı ve anlatıcı tercihlerinin de bu eksende şekillendiği görülür. “Lacivert Kayıkta Balık Tutan Ressamlar” adlı öyküde iki ressamın bir kayıkta balık tutarken giriştikleri sohbet, diğer öykülerin aksine III. tekil şahıs ve gözlemci konumdaki anlatıcının bakış açısıyla yazılsa da doğrudan yazarın evrakimetrokesinden parçalarla yazılmıştır. Öyküde otobiyografik unsurların ağırlığı enikonu görülür. Kitaba yazdığı önsözde Seyhan Erözçelik, öykülerde adı geçen kişilerin gerçek hayattaki izdüşümlerine işaret eder. Bu önsöz, Günsür'ün, öykülerinde otobiyografik unsurları çokça kullandığını gösterir. Ne ki bu otobiyografik unsurlar, şair duyarlılığına sahip ressam bir öykücünün elinde, şiir tadında ve bir resim berraklığında estetize edilerek yazınsal bir düzeye taşınır. Erözçelik'in belirttiği gibi, onun “[h]ikâyelerine baktığı[m]ızda, duru bir

<sup>16</sup> Bentley, “Hikâye Etme Sanatı”, s. 55.

suyun aktığını gör[ürüz].”<sup>17</sup> Öykülerin yazımında kullanılan anlatım teknikleri, işaret edilen bu bakış açısı ve anlatıcı tercihi doğrultusunda işlev kazanır.

## 2.2. Anlatma ve Gösterme (Sahneleme)

Kurmaca eserlerde anlatma sorunu temel olarak iki şekilde gerçekleşir: Bir olay ya yazarın sözünü emanet ettiği bir anlatıcı (zımnî yazar) tarafından anlatılır ya da anlatıcının tamamen aradan çekilerek öykü kişilerinin dramatisasyonu yoluyla sağlanır. İlk tercih roman ve öyküye, ikincisi ise daha ziyade tiyatro türüne özgüdür. Kökeni insanlık tarihiyle koşut olan anlatma geleneği, epik gelenekten roman ve öyküye tevarüs eden kadim bir anlatım tekniğidir. Bu anlatım tekniği, 19. yüzyılın gerçekçi yazarlarına gelinceye kadar anlatma esasına dayanan kurmaca eserlerde merkezî bir konuma sahiptir. Okurun dikkatini metinden ziyade anlatıcıya çeken bu tekniğin kurgu dünyasını nesnel olarak yansıtırma konusunda yetersiz kaldığına ilk dikkat çekenler klasik-gerçekçi yazarlar olmuştur. G. Flaubert, Stendhal, Balzac, C. Dickens, E. Zola gibi yazarlar, bu yetersizliği en aza indirmek için gösterme tekniğini devreye sokarlar. Gösterme tekniğiyle birlikte, anlatıcının kurgudaki ağırlığı görece zayıflamış ve anlatım daha nesnel bir düzeye ulaşmıştır.

Bu iki teknik, yazarın amacı doğrultusunda değişen oran ve kombinasyonlarda kullanılabilir. Anlatma tekniğinde okurun dikkati anlatıcıya, gösterme tekniğinde ise öyküdeki olay ya da duruma dönüktür. Anlatmada olaylar genel hatlarıyla, gösterme tekniğinde ise bir mekân ve zaman içinde ayrıntılı şekilde sunulur. “Anlatma-gösterme tekniklerinin ustalıkla kullanılması hâlinde, anlatıcının eser üzerindeki ağırlığı –dolayısıyla okur üzerindeki etkisi– azalacak ve anlatılanlar doğal bir çevrede cereyan ediyormuş gibi hissedilecektir.”<sup>18</sup> *İçeriye Bakan Kim?*’deki öykülerde bu iki tekniğin yazarın amacı doğrultusunda bazen müstakil bazen de bir arada kullanıldığı söylenebilir.

“Caique” öyküsünde, bir gezinti teknesi kaptanının Belçikalı bir adam ve kızıyla geçirdiği, öykü ilerledikçe hayata ve kendiliğe dair bir muhasebeye dönüşen iki günlük Akdeniz gezintisi sırasında yaşadıkları anlatılır. Deniz kuvvetlerinden müstafi bir yüzbaşı olan anlatıcı, öykünün girişinde, Belçikalı adam ve kızını tanıtmak için anlatma tekniğine müstakil olarak başvurur. Kısa ve kararlı cümlelerle yapılan bu aktarım hem anlatıcı hem de misafirleri hakkında okura bir fikir verir:

Belçikalı bir adam ve kızı. Adam benden on yaş kadar büyük görünüyor. Kız, yirmi yaşlarında. Gece karanlığında ikisini de doğru dürtüst göremedim. Hazır çorba içip kamaralarına yerleştiler. Adam, yanına bir şişe viski, mum ve bardak aldı. Şimdi uyuyorlar (s. 27).

<sup>17</sup> Erözçelik, “Önsöz”, s. 9.

<sup>18</sup> Tekin, *age.*, s. 195.

Öykü yazarı, anlatılan durum ya da olayları bir bütün oluşturacak şekilde bir araya getirirken uyandırmak istediği odak etkiyi üretebilmek için ayrıntılar konusunda bir seçme ve düzenleme işlemi yapar. Öyküyü gereksiz ayrıntıdan kurtarmak için bu yola başvurur. Anlatma tekniği yoluyla yazar, öykünün organik birliği içinde barınamayacak ayrıntıları dışarda bırakarak anlatımını daha tartımlı ve yoğun bir düzeye çıkarabilir. “Caique” öyküsünden alınan yukarıdaki pasaj bunun güzel bir örneğidir. Anlatıcı, öykünün dünyasına dahil olan kişilerle ilk temasında onları ancak sosyal ve fiziksel yönden tanıyabileceği için, yapacağı aktarımı da bununla sınırlı tutmuş, misafirleri hakkında mesnetsiz varsayım ve tahminlere yönelmemiştir. Öykü ilerleyip diyalog geliştikçe anlatıcı, misafirlerinin iç dünyaları hakkında yorum ve aktarıma yönelecektir. Bu anlamda Günsür’ün öyküleri, doğrudan ya da dolaylı olarak tasarıma yönelik olmayan hiçbir sözcük barındırmaz.

Anlatma tekniği, aynı zamanda, öyküde atmosfer oluşturmak, anlatılacak kesite okurun dâhil olmasını sağlamak için kullanılır. “Harika Çocuklar” öyküsünden alınan aşağıdaki pasajda anlatıcı, kendisini anlatma zamanı ve mekânında konumlayabilmek ve sahicilik yaratarak okuru kurguya dâhil etmek için nerede, ne amaçla, ne kadar süre bulunduğunu gereksiz hiçbir ayrıntıya yer vermeden aktarır. Bu rüzgâr gibi geçişlerde anlatma tekniğinin çok işlevsel şekilde kullanıldığı görülür:

İki gecedir, Palazzo Barbaro’da bir otelde kalıyorum. İşle ilgili bir toplantı için geçen hafta sonu Roma’daydım. Burada Modigliani sergisi olduğunu öğrenince, Şirket’i arayıp birkaç gün daha kalacağımı söyledim. Roma’dan trenle geldim. Toscana Ovası’ndan, sonra da uzun tünellerden geçti tren. Stazione di S. Lucia’da inip motor taksiyle otele gittim. Sergi dün kapalıydı. Bu sabah gezdim. Büyük Kanal’ın kıyısında, Palazzo Grassi’de. Modigliani’nin yıllar boyunca bir doktor arkadaşına armağan ettiği yüzlerce deseni. Sergide üç saat kadar oyalandım. Yalnızca iki yağlıboya vardı: Doktor’un ve birinin daha portreleri. Modigliani’nin el yazılarını, mektuplarını, küçük notlarını okudum (s. 38).

Öykünün tema ya da ana sorunsalının karakterler arasındaki diyaloglar üzerinden geliştiği bölümlerde, anlatıcı aradan çekilerek gösterme/sahneleme tekniğine başvurulur. Bir kızla bir adam arasındaki duygusal gelgitlerin ve arayışın derin susku ve boşluklarla geliştiği “Hırça Mapası” adlı öyküde, kızın bir yaşam tutamağı olarak yöneldiği adam, bu yakınlaşma teşebbüslerinden sürekli kaçınmaya çalışır. Çevrimsel kopuş ve bir araya gelişlerle ilerleyen öyküde adam, kız için bir yaşam tutamağı, âdeta, gemilerde demir zincirini omurgaya bağlayarak teknenin denizde süreklenmesini engelleyen bir “hırça mapası”dır. Bu sessiz gerilim, tereddüt ve arayış hâli, karakter arasında imalarla gelişen diyalogun gösterme tekniği yoluyla daha etkili ve şiirsel olarak aktarılmasına imkân verir:

“Ne zaman geldin?”

“Üç gün önce.”

“Nerede kalıyorsun?”

“Bir otelde.”

“Nerede bir otelde?”

“Büyük caddenin sonunda, niye sonu denir bilmem. Belki de başında. Küçük meydana çıkan sokaklardan birinde, bir otelde.”

“O oteller korkunçtur.”

“Sen nereden biliyorsun?”

“Birkaç defa o sokaklardan geçtim, otelleri gördüm. Taşralı yalnız adamlar girip çıkıyordu, koyu bakışlı, öfkeli adamlar.”

“O adamlar başka yerde kalamazlar çünkü. Çok uzun yıllar sonra kendi şehrine dönersen... gelersen yani, sen de başka bir yerde kalamazsın.” (s. 78)

Bazı öykülerde ise, anlatma ve gösterme teknikleri bir arada kullanılarak gereksiz ayrıntı ve diyaloglar bertaraf edilir, anlatıma dinamizm kazandırılır. Diyalogların kesintisiz bir şekilde sürdürülmek yerine, anlatım tekniğiyle harmanlanarak sunulması, boşluklar ve suskular yaratarak öykülere derinlik kazandırır.

“Kış ve Öfke”, bu kombinasyonun çok ustaca ve incelikle kullanıldığı öykülerden sadece biri. Anlatıcı adam ve kadın karakter arasındaki diyaloglar arada anlatıcının anlatımlarıyla soluk alıp genişler, anlatıcının o sıralar okumakta olduğu Kleist’in kitabından alıntılarının dahil edilmesiyle ortaya çıkan bu kombinasyon, öyküye derinlik ve temayı açımlayan bir ima kazandırır:

Kahveleri içerken, masanın bir ucunda duran Kleist’in kitabını fark etti.

“Evet, Michael Kohlhass!” Alıp bir süre karıştırdı. “Önemli yerlerin altını çizmişsiniz.”  
...“*güünün birinde, erdem yolunda aşırı derecede ileri gitmiş olmasaydı, dünya onun anısını saygı ile anacaktı. Fakat adalet duygusu onu bir haydut, bir katil yaptı.*”

Erdem ve adalet üzerine uzunca bir süre konuştuk. Güzel, rahat bir öğle sonrası oldu. Konu iyiden iyiye derinleşip Rousseau’nun Contrate Sociale’ine kadar geldi.

“Biliyorsunuz, bu toplum sözleşmesi bir kez bozuldu mu, her üye yeniden ilk haklarını elde eder ve anlaşmaya bağlı özgürlüğe karşılık, o zamana kadar vazgeçmiş olduğu doğal özgürlüğe yeniden kavuşur.”

Hatırladığım kadarıyla, paragrafı ezbere, harfi harfine tekrarlamıştı... Uzun zamandır ilk kez, beni şaşırta bir durumla karşılaşmıştım.

“Belki biraz geç kalmış bir soru ama” dedim, “siz ne iş yaparsınız?”

“İtalya’da hukuk okudum. Burada hiç bir iş yapmıyorum.”

Hava kararırken kalktı, her şey için teşekkür ederek büyük arabasına bindi.

“Eğer rahatsız etmezsem, arada buraya, size uğramak isterim” dedi.

“Elbette” diye cevap verdim. “Bu beni mutlaka ve kesinlikle mutlu eder.” (s. 164-165)

Anlatma ve gösterme tekniklerinin olay örgüsü ve temanın gerekleri doğrultusunda dinamik tarzda, birbiri içinde eritilerek ton ve atmosfer üretmek için kullanılması Günsür'ün üslubunun temel karakteristiklerinden biridir.

### 2.3. Tasvir

Öyküde tasvirin temel işlevi, kişileri ve onların yaşadıkları çevreyi somut ve gerçekçi bir şekilde yansıtarak okurda gerçeklik hissi uyandırmaktır. Bu yolla okurun, öykü dünyası içerisine en kısa yoldan sokulması amaçlanır. Ancak, “betimlemede aslolan, anlatılan şeyi göz önüne getirmek, göstermek değil, anlatıcının aradan çekilerek gösterilenle okuru karşılaştırmaktır. Onda ‘okuyormuş’ hissinden çok, ‘görülmüş’ hissini uyandırmaktır.”<sup>19</sup> Günsür'ün öykülerinin, bu tasvir anlayışını örneklediği söylenebilir. Tasvir, onun en çok başvurduğu anlatım tekniklerinden biridir. Bu tekniğe bu derece rağbet etmesinde, ressam kişiliğinin etkisi olduğu söylenebilir. “Muazzez Öldükten Sonra” adlı öyküde, öykünün “ressam” karakteri, öğrencisine şunları söylemektedir: “Yalnızca en iyi bildiğinizi yapın. Elinizdekini, kafanızdakini çok iyi tanıyın. Araya, kesin olmayan, hâkim olamadığımız hiçbir şey sokmayın. Resimde de hayatta da” (s. 47). Günsür de öykü karakterinin bu öğüdüne uymuş gibidir. Yazarken, öykülerinde en iyi bildiği tekniklerden birini, tasviri, sıkça kullanır. Resim sanatıyla doğrudan ilgili olan betimleme tekniğini, yazınsal düzleme taşıyarak, âdeta kelimelerle tablolar oluşturmaya çalışır. Günsür, tasvirleri, klasik anlayışın aksine blok hâlinde değil, dinamik olarak, gerektiğinde, anlatma ve gösterme teknikleriyle iç içe kullanır. Bu tutum öykülere, okuru sıkmayan, metne bağlayan bir akıcılık sağlar.

Günsür'ün öykülerinde tasvirler, özellikle atmosfer oluşturmak için kullanılır. “Kuyu” ve “Hırça Mapası” öykülerinden alınan aşağıdaki pasajlar, tasvirlerin bu amaçla kullanımına örnek olarak gösterilebilir. Farklı öykülerdeki kullanım tarzı benzerliği, bu tekniğin bilinçle ve kararlılıkla uygulanmaya çalışıldığını, dahası üslubun önemli bir bileşeni olduğunu düşündürür:

Rüzgâr güneydoğudan esiyor, hava çok berrak. En uzak adaların bile seçildiği bir sabah. Art arda boz, aydınlık kaya kütleleri; dağınık yeşillikler –belki zeytin ağaçları–. Sular, rüzgârın önünde karaya doğru akıyor. (Kuyu, s. 17)

Pencereler, limana bakıyor. Hava gri, bulutlar hareketsiz. Küçük bir yağmur. Deniz duruyor. Düz ve parlamayan suda gidip gelen yolcu vapurları, küçük motorlar, büyük yük gemileri. Limanın sesleri ve martılar duyuluyor. Martılar pencerelere yaklaşıp içeri bağıyorlar. Balkona konuyorlar. Adama ve kıza hiç bakmadan birkaç adım yürüyüp uçuyorlar. Kanatlarını çırpıp havalanırken tekrar bağıyorlar. (Hırça Mapası, s. 73)

<sup>19</sup> Tosun, *age.*, s. 87.

Kısa isim cümlelerinin sakin ve kararlı bir ritimle sıralanışı, sıfatların bolca kullanımı atmosferi usulca yaratan unsurlardır. Tasvirlerin bir resim netliğinde ve kesinliğinde olması, kelimelerin işaret ettikleri nesnelere kurduğu ilişki göz önüne alındığında Günsür’ün yazım tarzı, plastik ve renkli bir üsluba işaret eder. Bu bölümlerin çok uzun tutulmamış olması, anlatım ve sahne teknikleriyle iç içe kullanılması, okuru sıkmadığı gibi dimağında oluşacak görsel bir hazza da kapı aralamaktadır.

Tasvirlerin, işaret edilmesi gereken özelliklerinden biri de doğaya ilişkin olmalarıdır. Renklerin idaresindeki bu tasvir tarzı, yazarın ressam kimliğine de ışık düşürür:

Sıcak rüzgâr, kıçtankağa bağlanmış, bordaları, aynalıkları, güverteleri çiğ, vahşi maviler, turuncular,yeşiller, sarılarla renk renk boyalı, baltabaş, yüksek ve küstah burunlu sıra sıra kayıkları birbirine değdirerek, indirip bindirerek ve gittikçe sertleşerek esiyor. Geride, limanı çevreleyen kale-kentin bal rengi yüksek taş duvarları, ışığı ve sıcaklığı yansıtarak böylece yükseliyor. Gökyüzünde küçücük bir bulut bile yok. (“Valetta, Limanda Kayıklar”, s. 101)

Öykülerdeki tasvirlerin mekân ve karakterler ekseninde yapıldığı söylenebilir. Mekân tasvirleriyle, öykülerde belirli bir uzam yaratılarak atmosfer oluşturulmaya çalışılır. Karakter tasvirleri ise, öykü kişilerini dış görünüşleriyle göz önünde canlandırarak onların kişilik özelliklerine ilişkin bir izlenim oluşturmaya hizmet eder. Mekân tasvirlerindeki görece nesnellığe karşın, öykülerdeki anlatıcıların ilişkide bulunduğu insanlara ilişkin tasvirler, subjektif özellikler taşır:

Ağaçların arasından genç bir kadın çıktı. Köpek ona doğru koştu. Sevgiyle, biraz da şımaraarak, ön ayaklarıyla bacaklarına sarıldı. Açık tenli, sarı saçlı, otuz yaşlarında bir kadın. Küçük sayılabilecek gözleri, ince, biraz sinirli dudakları, dik, güvenli bir duruşu var. Kısa, deri bir ceket, kahverengi kadife bir pantolon ve siyah yün bere giymiş. Kalkık ve yuvarlak kalçaları ve kişilikli burnu da dikkatimi çekti. (“Kendi olma yorgunluğu”nda bir romans başlangıcı, s. 129) Küçük inci küpeleri ve son yıllarda İstanbul’da liseli genç kızlar ve zengin aile kadınları arasında moda olan, bir zamanlar İngiliz çobanların giydiği balmumu ve balina yağıyla su geçirmez hâle getirilen kabanıyla, sade bir asalet taşıyordu. Açık kumral, otuzlu yaşlarının sonunda, biraz dalgın bakan hoş ve sade bir kadın. Etkilendim. Başında, saçlarını tümüyle örten koyu mor, tığ örgüsü yün bir bere vardı. (“Kış ve Öfke”, s. 163)

Ayrıntılar, tasvirlerin incelikli bir gözlem gücünün ve entelektüel birikimin ürünü olduğunu gösterir. Son pasajdaki ayrıntılar bu anlamda dikkate değerdir. Kadının giydiği kabanın “bir zamanlar İngiliz çobanların giydiği balmumu ve balina yağıyla su geçirmez hâle getirilen” türden bir kaban olduğunu ya da kadının başındaki yün berenin tığ örgüsü olduğunu söylemek, herhâlde, tasvir gücünün ötesinde geniş bir bilgi dağarını ve özel bir dikkati de gerektirir. Ya da Doğan Hızlan’ın dediği gibi “[r]essam bir yazarın kaleminden çıkabilirdi ancak bu satırlar. Yazı ile resmin birbirini çağrıştırdığı, ya da iki alan açısından aynı anda bir bakış.”<sup>20</sup>

<sup>20</sup> Hızlan, <http://www.hurriyet.com.tr/mehmet-gunsur-aramizdan-ayrildi-235416> (S.G.T.: 27.06.19).

Öykülerde, zaman ve mekânın bağımsız ve kesin bir anlatımla verilmediği, tasvir cümleleri içinde eritildiği görülür. Bu tutum tasvirlerin öyküdeki zaman ve mekânın yaratılması konusunda da başat bir unsur olduğunu gösterir:

Yağmur sürüyordu ve güneş çıkmıştı. Ekim ayında, yaz yağmuru. Karşiki tepelere, bulutların arasından süzülen turuncu ışıklar düşüyordu. Sigara içiyor ve susuyorduk.

(...)

Sonbahar artık başlıyordu galiba. Rüzgârlı, gri bir gündü. Hava o sabah serinlemişti. Poyraz esiyordu. Boğazın suları yeşildi, masada palamut vardı. (Karşılaşma, s. 23-26)

Bazı öykülerde ise, zaman, mekân, çevre ve karakter tasvirlerinin iç içe verilmesi, Günsür'ün duyusal ve yoğun bir üsluba sahip oluşuyla açıklanabilir. Çünkü bu bileşke, öykü atmosferine ve kişilerine hâkim olan duygu durumunu açılar bir niteliktedir. "Harika Çocuklar" adlı öyküden alınan şu pasaj, bu durumu örnekler:

Güneşli bir ekim sabahı. Kahve dolu. Çocuklarını, gazetelerini, böreklerini, bisikletlerini alıp gelmiş bir sürü insan. Sert bir rüzgâr vardı. Kız susuyordu. Hoş bir kızdır, çoğu zaman hülyalı, insanın gözünün içine bakan, derin, koyu kahverengi gözleri vardır. Okumaya ve sinemaya meraklı. Uzun, çok renkli kadife elbiseler giyer. (s. 47)

Bir dekor oluşturmaktan öte, öykülerin yapısı ve anlam dünyasıyla uyuşum içerisinde oluşturulan tasvirlerin incelik ve isabetle yapılışı, okuru anında atmosferin içine çeker; öykülerin ancak bir ressamın kaleminden çıkabileceği izlenimi uyandırır. Necip Tosun, yazının, görüntüyü yansıtma açısından resim karşısında daha dezavantajlı bir konumda olduğunu belirtir.<sup>21</sup> Haklıdır da. Fakat Günsür'ün öykülerindeki tasvirlerin, görüntüyü yansıtma gücü bakımından, bu dezavantajı alabildiğine minimize eden bir düzeyde ve yetkinlikte olduğunu söylemek gerekir.

## 2.4. Özet

Aristoteles, *Poetika*'nın VII. bölümünde tragedya türü bağlamında öyküde düzen ve uzunluk konusuna değinir. Bir öykünün güzel olabilmesi için iyi düzenlenmiş olmasının yetmediğini, aynı zamanda uzunluğunun da makul düzeyde olması gerektiğini belirtir.<sup>22</sup> Ona göre, olabirlik ve zorunluluk kuralları çerçevesinde amaçlanan özün kolayca kavranmasına imkân veren uzunluk ve süre, bir öykü için ideal sınırdır.<sup>23</sup> Bu paralelde, işlevsel olmayan hiçbir olay veya durumun olay örgüsüne dahil edilmemesi gerektiğini, Homeros'un *Odysseia*'sının üstünlük ve ustalığının bir göstereni olarak işaretler.<sup>24</sup> *Poetika*'nın yazarına göre sanat, bilinçli bir seçme ve ayıklama işlemidir.

<sup>21</sup> Tosun, *age.*, s. 90.

<sup>22</sup> Aristoteles, *Poetika*, s. 33.

<sup>23</sup> Aristoteles, *age.*, s. 34.

<sup>24</sup> Aristoteles, *age.*, s. 35.

Öykü, Aristoteles’in işaret ettiği seçme, düzenleme ve yoğunlaştırma işlemlerinin bilinçle yapılmasının gerektiği en temel türlerden biridir. Eksilterek, silerek yazmak; dar bir hacim içinde hayata ilişkin bir kesiti yoğun ve sıkı bir örgüyle anlatabilmek için öykü yazarının ister istemez başvurduğu bir yoldur. Bir öykünün yazarının amaçladığı etkiyi uyandırabilmesi için temaya hizmet etmeyen hiçbir ayrıntıya, sözcüğe yer vermemesi gerekir. Bu durumda öykü yazarı, “[a]maçlarına doğrudan uygun olmayan her şeyi özetler.”<sup>25</sup> Özetleme tekniği, gereksiz ayrıntıyı silerek öyküye bütünlüklü ve sıkı bir yapı kazandırır. Öyküdeki kişi ve durumlara ilişkin temel özelliklerin aktarılmasını sağlar.

Mehmet Günsür’ün öykülerinin sahip olduğu yoğunlukta bu tekniğin işlevsel olarak kullanılmasının belirleyici payı olduğu söylenebilir. Öykülerdeki gereksiz ayrıntılar bu teknik yoluyla ayıklanır. *İçeriye Bakan Kim?*’deki öykülerde özetleme bölümleri, blok hâlinde ve uzun uzadıya verilmemiş, sahne ve diyaloglar içinde eritilmiştir. Bu kullanım tarzı, öykülere tekdüzelikten uzak, sıkı bir örgü kazandırır. Bir tanışma sahnesini yansıtan aşağıdaki pasajda, öykü kişilerinin giriştikleri diyalogun çok uzamaması için özetleme cümlelerinin aralara çok ince ve kısa dokunuşlarla yerleştirilerek öyküye dinamizm ve yoğunluk kazandırıldığı görülür:

“Denizciliği nasıl öğrendin?”

“Deniz kuvvetlerinde.”

“Ne yani, sen subay mısın?”

“Hayır, artık değilim. İstifa etmiş bir yüzbaşıyım.”

“Nerede yaşıyorsun?”

Onlara Köy’ü anlattım. Yazı yazdığımı söylemedim.

“Sen ne yaparsın?”

Atina’da yaşıyormuş. On yıldır. Estetik cerrah. Belçika’yı sevmiyormuş.

“Atina’da bir klinikte, zengin kadınların memelerini düzeltiyorum işte...”

“Bir şeyler yesene.”

“Ne yenir burada?” (*Caique*, s. 27)

Anlatma tekniğiyle iç içe kullanıldığı yerlerde özetleme, gereksiz ayrıntıları silerek öykünün amaçladığı etki ve yoğunluğu uyandıran ayrıntıları öne çıkarır: “Saat yediye doğru baba-kız döndüler. Güneşten kızarmışlar. Başka bir sürü ot daha toplamışlar. Deniz kabuklu yemeniyi kıza, Cendrars’ın satırlarını da adama verdim.” (*Caique*, s. 33)

Öykülerde özetleme tekniğinin kullanımlarından biri de anlatıcının bir sahne/diyalog vesilesiyle geçmişe dönerek kendisi veya bir başkası hakkında bilgi vermesidir. Öykünün ritmini, doğal akışını bozmayan bu zaman geçişleri, Günsür’ün öykülerini başarılı kılan teknik noktalardan biridir. “Harika Çocuklar” öyküsünde anlatıcının İtalya’da bir kafede tesadüfen karşılaştığı lise arkadaşıyla ilk diyalogun-

<sup>25</sup> Booth, *Kurmacanın Retoriği*, s. 184.

dan sonra, geçmişe dönerek bilgi vermesi, özetleme tekniği yoluyla yapılır. Fakat bu geriye dönüş, uygun bir geçişle, diyalogun doğal seyri içinde gerçekleşir. Anlatıcının lise arkadaşı Zeynep Su'nun "Evet... evet, ama sen o zamanlar bıyıklıydın!" (s. 40) sözleriyle, bir nesnenin, ayrıntının çağrışımlarıyla Marcel Proust'un *Kayıp Zamanın İzinde* eserindeki gibi geçmişe gidilir, Zeynep Su'nun dahil olduğu lise yıllarına ait yaşam kesitinden kısa ama yoğun bir şekilde bahsedilir. Kısa bir diyalog anı içerisine, uzun bir yaşam kesiti, bütün yoğunluğuyla sığdırılır. Muhtelif öykülerde sıkça görülen bu sahneler, Tanpınar'ın "Ne İçindeyim Zamanın" şiirindeki kelimelerle söylersek, yaşam sürecinin bütünlük kazandığı, yekpâre geniş bir anın parçalanmaz bir akışa döndüğü durumlarıdır:

"Evet... evet, ama sen o zamanlar bıyıklıydın!" dedi Zeynep.

Yirmi yıl önce, yeni çıkmış yumuşak ve dağınık bıyıklarım vardı. Lisenin son sınıfındaydım. O yıl bir kültür şenliği düzenlemiştik. Konserler, şiir matinelere falan. Sevdığımız, önem verdiğimiz şairleri çağırmıştık. Aralarından biri, kendi dizeleriyle mikrofonu denemişti: "*Bir damlasıyım okyanusun... Ama okyanusun!..*"

Ondan çok daha genç, biraz da bıçkın olan bir diğeri yanımda oturuyordu:

"Yahu şiirle ses denemesi yapılır mı?" demişti.

Zeynep Su, o şenlikte Debussy ve Chopin çalmıştı. On yedi yaşındaydı. (s. 40)

Anlatma, özetleme ve sahne/diyalog tekniklerinin bir arada kullanıldığı bölümlerde ise, anlatım tarzının kararlı ritmi, ahenkli bükülüşleri, içerdiği yoğunluk ve doğallık en üst düzeye ulaşır. Günsür, üslupçu bir öykücü olduğunu her satırında okura hissettirir, gösterir. Söylenenleri örneklemek için yukarıdaki pasajın alıntılı olduğu öykünün devamına bakmak yeterlidir:

N'apıyorsun burada Zeynep? diye sordum.

İki yıllık bir bursu varmış –son aylarındaymış– ve konservatuvarda ders veriyormuş.

"Burs bittikten sonra da kalacağım galiba... Burada iyiyim..."

Yirmi yıldır neler yaşadığımızdan söz ettik, kısaca.

Alışverişe çıkmaları gerekiyormuş, kalktılar.

"Akşam için yoksa, yemeğe gidelim," dedi Zeynep.

"Olur!" dedim. (s. 40)

Öykülerde özetleme tekniğinin bir başka kullanım tarzı da bölümlenmeler yoluyla yapılan sahne geçişleridir. Bu kronolojik geçişler, gereksiz ayrıntıları atlama, sinemadaki gibi ortam ve sahne değiştirme işlevi görür. Ancak bu geçişlerin olay örgüsünde kişiler ekseninde meydana gelen duygusal ve düşünsel gerilimin doruğa ulaştığı, bir patlamaya dönüştüğü anları ve sonrasındaki dinginleşmeyi anlatmak için kullanıldığı yerlerde, Günsür'ün üslup inceliği doruğa ulaşır. Kitaptaki öykülerin tamamında bu geçişlerin kullanıldığı söylenebilir. "Caique" öyküsünün müstafi deniz yüzbaşı anlatıcısının, gezinti teknesine konuk olan Belçikalı adamla dostça başlayan sohbeti, giderek

sertleşmeye ve varoluşsal bir muhasebeye, Aristoteles ve Nietzsche'nin dâhil edildiği felsefi bir tartışmaya dönüşür. Gerilimin perde perde arttığı bu sahne, Belçikalı adamın hakarete varan ithamlarıyla doruk/patlama noktasına ulaşır. Sahne burada kesilir. Yıldız işaretleriyle de bu geçiş vurgulanır. Takip eden bölümün ilk cümlesi ve bunun yansıttığı sükûnet, hem kronolojik geçişi hem de vuku bulan duygusal patlamanın ardından gelen durulmayı ve ton değişimini, ama daha da önemlisi öykünün merkezindeki kayıp ve yenilik temasını çok incelikli bir şekilde işaret eder:

Kara Öfke, Grekçe “melaine kole”. Siz şimdi melankoli diyorsunuz. İstisnai kişilik. Büyük insanların, büyük akılların ulaşabileceği bir durum. Bunları ben söylemiyorum. Sizin Aristo söylüyor. “Beni öldürmeyen her şey daha güçlü kılar.” Bunu da bıyıklı söylüyor. Cahilsin. Bunları anlayabilmen mümkün değil. Sen balık isimleri say. Kayaları, topukları ezberle. Evet, Bay Mee, kaybetmeye alışmışsın. Kaybetmeyi kabul etmişsin. Korkmaktan korkuyorsun. Otlar haşlayıp ye. Rüzgârı kolla. Jeneratörün platinlerini tamir et. Rota çiz. Harita okumaya çalış. Peki senin rotan var mı? Bana kaybetmeyi öğretmediler. Öğrenmedim, kabul etmedim. Kaybetmeye karşı, yerine koyacak karşılık bilmiyorum. Kaybettiğim her şey, herkesin kaybettiği her şey, benim varlığımın kaybı. Senin o aptal köyde oturup saçma sapan inzivanı yaşamadan da benim varlığımın kaybı, anlıyor musun? (...) Mutlu aptal! Ordu artığı!.

\*

Lodos, pupadan saatte on yedi mil esiyor. Kızla birlikte ana yelkeni ve cenovayı açıp ayı bacağı yaptık. Kuzeye, Shenandoah'ı görmeye gidiyoruz. Adam içerde uyuyor. Gece üçe kadar konuşmuştuk. Daha doğrusu, o konuşmuştu. (s. 35-36)

Sıkça karşılaşılan bu sahne geçişleri, öykünün merkezindeki olay, durum ve kişilere yoğunlaşılmasına imkân verir; kurguda gereksiz uzama ve sarkmaların önüne geçer.

## 2.5. Geriye Dönüş/Flash Back

Günsür'ün öykülerinde geriye dönüşler, anlatıcının bilinci üzerinden mekân, kişi, nesne ve durumların uyandırdığı çağrışımlarla gerçekleşir. “Harika Çocuklar” öyküsünde bir iş toplantısı için İtalya'da bulunan anlatıcı, toplantı sonrası Toscana'da bulunan Modigliani sergisini görmeye gider. Ressama ve resimlerine duyduğu ilgiyi belirtmek için uygun bir geçişle okul yıllarına döner ve Modigliani'nin kendisi açısından taşıdığı anlam ve değeri anlatır:

Okulda, yağlıboya yapmaya başladığım yıl, Modi benim putum olmuştu. Yalnızlığını, Afrikalı formalarını ve özensiz, ama çok etkileyici boyayışını severdim. Bir de, onun inssanları bakmaz: Yani, izleyiciye bakmaz, sanat tarihçileri böyle yazarlar. Daha çok kendi içlerine bakıyorlar gibi gelirdi bana. O yıllarda öyle algıladım. İçeride bakmayı önem-sediğimiz zamanlardı. (s. 39)

Bu teknik, karakterlerin düşünce ve eylemlerinin arkasındaki saikleri aydınlatmaya, öykülere anlam ve katman kazandırmaya hizmet eder. Geriye dönüşlerden menkul bu geçişler, kronolojik zaman düzenini bozarak öyküye özne ve psikolojik bir boyut kazandırır. Böylece karakterler daha canlı ve derinlikli bir şekilde, iç dünyalarıyla ortaya konabilmiştir.

“Dört Rüzgârlı Gün” adlı öyküde bu teknik, bir intihar vakasının gerisindeki sebepleri aydınlatmak için kullanılır. Birçok öyküde olduğu gibi yine deniz yaşamıyla iç içe öykü anlatıcısı, bir arkadaşının guletini güneyden İstanbul’a getirmek için yola çıkmış bir gemi kaptanıdır. Yolculuk “ekim sonu fırtınalarına rastla[yınca]” (s. 115) sekiz yıldır uğramadığı küçük köyün açığına demirler ve arkadaşı Nişan’ın dükkânına uğrar. Ancak dükkâna adım attıktan kısa süre sonra, arkadaşının intihar ettiğini öğrenir. Bu beklenmedik olayın şaşkınlığını, “Erol Nişanyan’ın İntiharını da böyle öğrendim.” (s. 116) cümleleriyle dile getirir. Ardından merhumla yaşananlara dönülür. Nişan’la yaşananlara dair bu nostaljik anımsamalar, aslında, çocukluk ve gençlik yıllarının güzel ve artık geride kalan zamanlarına duyulan özlemi de yansıtır. Bütün bir geçmiş, bir film şeridi gibi anlatıcının bilincine yansır:

Nişanla tanışıp sıkı arkadaş olduğumuzda, ikimizde on dört yaşındaydık. (...) Her yaz bizim mahalleye yazlığa geliyorlardı. Eski bir evin küçük bahçeli giriş katını kiralardı Nişan’ın babası Artin Amca. İstanbul’da, Hıristiyanların yoğun olarak yaşadığı Kurtuluş semtinde, esnafın defterlerini tutan bir muhasebeci. Anne, Madame Jermen, bize çok güzel yemekler yedirirdi. Öğle sonlarında birlikte balık tutar, ablalar ve onların kız arkadaşlarıyla, akşamüstleri güzelce giyinip piyasa caddesinde yürüyüş yapar, çay bahçelerinde Kocataş, Çamlıca markalı gazozlar içerdik.

Birkaç yıl sonra Nişan, ailesiyle birlikte gelmez oldu. Büyümüştük. Birbirimize mektuplar yazıyorduk. O, yasal sosyalist patilerden birinde, gençlik örgütünde çalışmaya başlamıştı. Bana heyecan yüklü, iyimser mektuplar yazıyordu. Ben de deniz, balıklar, insanlar ve varoluştan söz eden cevaplar kaleme alıyordum. Sonra mektuplar da kesildi.

Güzel Sanatlar Akademisi’nin giriş sınavlarında karşılaştık yıllar sonra. Üzerinde resim çizdiğimiz elli çarpı yetmiş santimlik sıkıştırılmış talaştan çirkin tahta parçaları taşıyorduk. O heykel, ben de resim bölümünü kazandım.

Yirmili yaşlarımızın başında, gösterişsiz ama iyi, genç adamlardık. Ütopyanın güveni ve gururu sezilebilirdi duruşumuzda.

Nişan, okula çok az gelirdi. Kantinde çay içmek ve siyasi propaganda afişleri asmak için falan uğruyordu. Sonra bir ara ortadan kayboldu, o zamandan beri haber alınmadı. (...) Birkaç yıl sonra da askeri darbe geldi. (s. 120-121).

Anlatıcının arkadaşının intiharı sebebiyle gerçekleşen bu “otobiyografik geriye bakış”,<sup>26</sup> fonda ülkenin siyasal ve tarihsel atmosferine de ışık tutar. Bir ütopyaya inanma-

<sup>26</sup> Cohn, *Şeffaf Zihinler*, s. 159.

nın güveni ve gururuyla yaşanan gençlik yıllarının ardından gelen askerî darbe, anlatıcı ve arkadaşının hayatının akışını değiştirmiş, deyiş yerindeyse, onları yaşamın kıyasına sürüklemiştir. Bu sürüklenişin hâlihazırda anlatıcının sözlerine ve ruh hâli üzerinde egemen olan hüzne, karamsarlığa yansıdığı söylenebilir. Bu durum, aynı zamanda, söz konusu geçmişi anlatan benlik ile deneyimleyen benlik arasındaki mesafenin çok kısa, başka bir deyişle yaşananların küllerinin hâlâ sıcak olduğunu işaretler.

Bazı öykülerde, anlatma zamanındaki atmosferi, yaşanan durum veya düşünceleri desteklemek için dar anlamda geriye dönüşlere yer verilir. Hâlihazırdaki durum veya olaylara ek açıklamalar yapmak veya bunları yorumlamak için bir saat, bir veya birkaç gün öncesine dönülür. “Caique” bu öykülerden biridir: “Lodos, pupadan saatte on yedi mil esiyor. Kızla birlikte ana yelkeni ve cenovayı açıp ayı bacağı yaptık. Kuzeye, Shenandoah’ı görmeye gidiyoruz. Adam içerde uyuyor. Gece üçe kadar konuşmuştuk. Daha doğrusu, o konuşmuştu” (s. 36).

Öykülerdeki kısa ve uzun erimli geriye dönüşler, öykü karakterlerinin mutsuz ve huzursuz ruh hâllerini açıklamaya hizmet eder. Bu retrospektif kırılmaların kurgusal akış içinde kesinti ve yapaylıklara uğramadan, anlatma, diyalog ve tasvir teknikleriyle kaynaştırılarak yapılması, öykülerin anlatım ve kurgu düzeyindeki sağlamlığın göstergeleri olarak pekâlâ değerlendirilebilir.

## 2.6. İç Monolog

Okurun, kurmaca eserlerin sunduğu iç yaşama doğrudan erişimine imkân veren iç monolog, öykü karakterlerinin iç dünyasını “önemli, derin ve ‘gizli tutulmuş’ yaşantılarını gün ışığına çıkarmak”<sup>27</sup> veya sunmak için yazarların başvurduğu en temel anlatım stratejilerinden biridir. Karakterlerin duygu ve düşüncelerini konuşma dilinin doğallığı içinde, gerçekçi bir tarzda yansıtır. İç monolog tekniği, öykü karakterlerinin konuştuğu dilin; içinde buldukları zaman, mekân, toplumsal konum, zekâ seviyesi, ruh hâli, yaşanan olaylar ve durumlarla olan uyumunun inandırıcılık derecesini anlayabilmek için kritik öneme sahiptir.<sup>28</sup>

*İçeriye Bakan Kim?*’de bir öykü haricindeki bütün öyküler I. tekil şahıs anlatıcı ve onun bakış açısıyla kurgulandığı için, iç monolog tekniğinin de “karakterin anlatıcının söylemi kılıfına bürünmüş zihinsel söylemi”,<sup>29</sup> Dorrit Cohn’un kavramsallaştırmasıyla ifade etmek gerekirse, anlatımlı monolog şeklinde kullanıldığı söylenebilir. Bu tekniğin kullanıldığı öykülerde anlatılan durum ve olaylar, karakter ya da gözlemci konumunda olan I. tekil şahıs anlatıcının bilincinin sözelleştirilmesi yoluyla aktarılır.

<sup>27</sup> Pospelov, *Edebiyat Bilimi*, s. 255.

<sup>28</sup> Cohn, *age.*, s. 101.

<sup>29</sup> Cohn, *age.*, s. 26.

“Nasıl Dinlenilir” adlı öyküde, ben anlatıcı büyük bir marina yakınlarındaki bir kahvede otururken yan masadaki kadın ve erkeğin konuşmalarına kulak misafiri olur. Anlatıcının konuşulanlara dair duygu ve düşünceleri, bir iç monolog olduğu vurgulanmak istercesine parantez içinde gösterilir. Anlatıcı, kadınla erkeğin kopma noktasına gelen ilişkilerini onarma çabalarının sürekli bir iletişimsizlik duvarına çarpması üzerinden kendi bilincine yönelir. Kulak misafiri olunan kadın ve erkek, anlatıcının yaşamına dair bir iç muhasebenin nesnesi hâline gelir:

Bazıları hep konuşmak ister. Ama ben onların istediği gibi konuşamam. Davranışlar, tasarlanmış jestler, duruşlarla, araya birkaç kötü kurulmuş cümle katarak derdini anlatmak, belki de dünyayı ve yaşamayı çok önemsemek demek. Kim bilir? Ama böyle yapınca insan hep bir şeyler kaybediyor. Biliyorum. Konuşmayanların, bilerek kaybetmek istedikleri için konuşmadıklarını da düşündüğüm olur. (s. 60-61)

Anlatıcının gözlemci figür konumuna paralel şekilde, bu tekniğin yazar tarafından bilinçli olarak seçildiği söylenebilir. Anlatıcının, olay ya da durumların merkezinde olduğu öykülerde ise duygu ve düşünce aktarımının daha ziyade anlatma tekniği yoluyla gerçekleştiği görülür.

Anlatımlı monolog tekniği, bazı öykülerde geriye dönüş tekniğiyle iç içe kullanılır. “Harika Çocuklar” öyküsünde, söz gelimi, anlatıcı Toscana’da bir kafede otururken tesadüfen lise yıllarından bir arkadaşıyla karşılaşır ve retrospektif bir sohbete girer. Akşam yemekte buluşmak üzere arkadaşından ayrıldıktan sonra, şehirde flanörce bir edayla dolaşırken dışardaki manzaradan çok içindeki manzaraya bakar. Bu karşılaşmanın etkisiyle ilk gençlik yıllarında birkaç arkadaşıyla açtığı resim sergisini, bu sergiye yönelik basına da yansıyan sitayişle dolu tepkileri hatırlar, düşünür. Buradan, kafedeki arkadaşının piyano çalmaya nasıl başladığı, bir karşılaşma vesilesiyle geçen zamanı idrak etmenin yaşattığı hayret ve hüznün duyguları anlatımlı monolog tekniğiyle, yine parantez içinde aktarılır:

1964 yılında, bir banka galerisinde, yedi çocuk resim sergisi açmıştık. Gazetelerde çıkan fotoğrafları ve haberleri annem saklamış. O çocuklardan dördü şimdi ressam. Atlar, kovboylar ve tuhaf canavarlar çizmişim o zaman. Şimdi başka şeylerle uğraşıyorum. “Yaşlarına göre birini ötekine tercih etmeye imkân yok. Hepsi içlerinin olanca özdenliğiyle pırl pırl resim yapıyorlar,” diye yazmış gazete. “Özdenlik”in ne demek olduğunu, o zamandan beri merak ederim. O da, o yıllarda piyano çalmaya başlamış demek ki. Tesadüfler, yaşanan bir sürü şey, kırk yaş: “Ne kadar uzun yaşlandık!” diye yazmıştı bir arkadaşım. Yirmi beş yaşında bile değildik bunu yazdığımızda. Birkaç yıl içinde, hayal dolu bir dünyadan, gündelik hayatın içine atılmıştık. Şimdi etrafımızda küçük kızlar, oğlanlar var: çocuklarımız (s. 41).

“[A]nlatan benlikle deneyimleyen benli[ğın]”<sup>30</sup> geçmişle şimdi, arasında gidip geldiği bu anlar, öyküye zaman ve mekân bakımından derinlik ve art alan kazandırır.

<sup>30</sup> Cohn, *age.*, s. 158.

## 2.7. Metinlerarasılık/Intertextuality

1960’lı yılların edebiyat eleştirisinde Julia Kristeva’nın teorize ettiği metinlerarasılık (Intertextuality), “iki ya da daha çok metin arasında bir alışveriş, bir tür konuşma ya da söyleşim biçimi olarak” tanımlanabilir.<sup>31</sup> Ancak tam olarak belirlenmiş, üzerinde uzlaşmaya varılan, tanımlanmış bir metinlerarası kavramından söz etmek güçtür. Çağdaş ya da klasik bütün metinlerin daha önce yazılmış metinlerden iz ve etkiler taşıdığı varsayımına dayanan bu tekniğin pratikteki izdüşümleri, çok daha eskilere uzanır. Gerard Genette’in tasnifiyle Hatîb El-Kazvî’nin *Telhîs* adlı eserinin “Hatime” bölümünü metinlerarasılık tekniği bağlamında karşılaştıran Korkmaz’a göre “çoğulcu ve açık toplumlara ait sanatsal bir yansıyış olarak görünürlük kazan[sa da] metinlerarasılık kavramı ve tekniği, ne yeni bir kavram ne de postmodern edebiyatın, edebiyat dünyasına kazandırdığı bir tekniktir.”<sup>32</sup>

Yazınsal metinlerin özerk olduğu düşüncesine dayanan ve Fransız yapısalcı kuramcılarının çalışmalarıyla gelişen metinlerarasılık, her metnin bir alıntılar mozayici şeklinde, birbiri içinde eritilmesi ve dönüştürülmesi esasına dayanır. Başka bir deyişle metinlerarasılık “en genel anlamıyla, en az iki metnin birbirleriyle olan açık yahut örtük ilişkisinden meydana gelir.”<sup>33</sup> Dolayısıyla metnin anlamını çokanlamlı ve çoksesli bu bireşim içinde aramak ve açığa çıkarmak gerekir. Kristeva’nın yaklaşımını sürdüren Barthes’a göre metinlerarasılık, “metnin eşşüremli olduğu kadar daha önce yazılmış yapıtlardan sözceleri kendi içerisinde eritip onu yeni bir anlamla donatmak, böylelikle yeni bir metin üretmektir. Öyleyse metin eski alıntılarının yeni bir örgüsü, metinlerarası her metnin bir koşulu, yazınsallığın temel unsurudur.”<sup>34</sup> Rifaterre ise metinlerarasılık kavramını okur-metin arasındaki ilişkiye göre tanımlayarak, metnin alımlanması sürecinde okurun işlevine yer vermeyen Kristeva’dan ayrılır. Rifaterre’ye göre “[m]etinlerarası göndergeyi tanımak ve ne olduğunu, nereden geldiğini belirlemek okura düşer. Okurun edinci ve belleği metinlerarasının bir metinde varlığını kesinleyebilmeye olanak sağlayan ölçütler olurlar. Yazınsal iletişim ve metinler arasındaki ilişkiler okurca algılanmadıkça gerçekleşmez.”<sup>35</sup> Kendinden önceki eleştirmenlerden temel olarak çok uzaklaşmayan Laurent Jenny’e göre ise “metinlerarasından söz edebilmek için, alıntılanan imgenin ya da kesitin, içerisine sokulduğu metin ile izleksel olarak, ton bakımından, yapısal ya da verdiği ileti bakımından belli bir koşulluk oluşturması gerekir.”<sup>36</sup>

<sup>31</sup> Aktulum, *Metinlerarası İlişkiler*, s. 17.

<sup>32</sup> Korkmaz, “Metinlerarası İlişkilerin Klasik Retorikteki Kökeni Üzerine Bir Araştırma”, s. 72.

<sup>33</sup> Evis, “Murathan Mungan’ın ‘Kadırga’ Şiirinde Metinlerarası İlişkiler”, s. 38.

<sup>34</sup> Aktulum, *age.*, s. 56.

<sup>35</sup> Aktulum, *age.*, s. 60.

<sup>36</sup> Aktulum, *age.*, s. 74.

Bakhtin, Kristeva, Barthes ve Rifaterre'in izinden giderek kavrama ilişkin en düzenli ve sistematik sınıflamayı Gerard Genette yapar. Genette, yazınsallığın esas koşulu olarak kabul ettiği metinlerarasını, "iki ya da daha çok metin arasındaki ortak-birliktelik ilişkisi, yani temel olarak ve çoğu zaman bir metnin başka bir metindeki somut varlığı" olarak tanımlar.<sup>37</sup> Kubilay Aktulum, *Metinlerarası İlişkiler* adlı eserinde Genette'in bu tanımından yola çıkarak "Ortakbirliktelik" ve "türev" ilişkilerine bağlı iki tür metinlerarası ilişkiden söz eder. Aktulum, ortakbirliktelik ilişkisi kapsamında, alıntı ve göndergeyi açık; gizli alıntı ve anıştırmayı ise kapalı metinlerarası ilişkiler olarak; yansılama (parodi), alaycı dönüştürüm (travestissement burlesque), öykünmeyi (pastiş) ise türev ilişkisine dayanan açık metinlerarası biçimler olarak sınıflandırır.<sup>38</sup>

Başta edebiyat ve resim olmak üzere güzel sanatların bütün alanlarına duyarlı olan Günsür, bu disiplinler arası ilgiyi öykülerine de fazlasıyla yansıtır. Okuduğu, etkilendiği, sevdiği yazar, şair, ressam ve müzisyenlerle öykülerinde de sıkça karşılaşılır. Öykülerini okuyunca, Günsür'ün yaşamıyla sanatı arasında sıkı bir dirsek teması olduğu bariz şekilde görülür. Bu durum, metinlerarasılık tekniğini onun öykülerinin başat anlatım araçlarından biri hâline getirir. Günsür'ün öykülerindeki metinlerarası kullanımların çoğunlukla ortakbirliktelik ilişkileri ekseninde geliştiği söylenebilir. Kitaptaki öykülerde alıntı ve gönderme düzeylerinde birçok yazar, şair, ressam, müzisyen ve esere rastlanır.

### 2.7.1. Alıntı Düzeyindeki Metinlerarası Kullanımlar

Alıntı, edebî eserlerde en sık başvurulan metinlerarasılık tekniğidir. Söz konusu tema ya da sorunsalı daha iyi açıklamak veya anlam derinliğini arttırmak için edebî eserin bünyesine dışardan katılan yeni metin ya da söylem parçasıdır. "Alıntı bilinçli, istemli bir anımsamadır. Başka metne ait bir kesit yeni bir metne sokularak ona yeni bir anlam yüklenir."<sup>39</sup> Bu yolla, yalın bir metinlerarası ilişki kurulur. Açık seçik oluş, alıntının temel karakteridir. Yazarın gizlemekten çok, ifşa çabası ön plandadır. Metinde araç, tırnak işareti, italik veya bold yazı tarzlarıyla vurgulanarak açıkça belirtilir.

"Caique" öyküsünde, anlatıcı karakterin kalabalıklar içinde ve hayal kırıklıklarıyla geçen bir yaşamın ardından Akdeniz kıyısında, zeytin ağaçlarıyla çevrili, balkonlu bir taş eve yerleşmesi, burada bulacağını umduğu sakin, münzevi ve yoğun bir yaşam özlemi, bir şeyler yazmak isteği, o sıralar okumakta olduğu Blaise Cendrars'ın şiirinden dizelerle çok doğal şekilde örtüşür. Söz konusu şiirden italik vurguyla yapılan alıntılar, sadece içerik olarak değil, ton ve atmosfer olarak da öykünün dokusuyla çok uyumludur. Şair

<sup>37</sup> Aktulum, *age.*, s. 83.

<sup>38</sup> Aktulum, *age.*, s. 93-94.

<sup>39</sup> Aktulum, *age.*, s. 94-95.

adı zikredilmese, italik vurgular yapılmasa söz konusu alıntının karaktere ait olduğunu düşünmemek işten bile değildir:

Sağduyum/Toprağa verilisin/Seni üçüncü kez gördüm orada/Kar yağıyordu/Bense, tabutun ardında, taşıyıcılarla çekişiyordum bahşişleri yüzünden/Bu acunda iki şey sevdin/Bir papağanla/Ekselansın pembe tırnaklarını/Yoktur umut/Ve çalışmak gerekir/Kapalı yaşamlar daha yoğundur/O gizli dokular (s. 32-33).

Kapalı ve daha yoğun bir yaşam arayışı Günsür’ün karakterlerinin ortak özelliğidir. Ben odaklı öykülerde yalnız ve entelektüel karakterlerin, hâlihazırda yaşadıkları ruhsal ve duygusal basınçtan kurtulmak için sakin ve sessiz mekânlara doğru geçişleri söz konudur. “Muazzez Öldükten Sonra” öyküsünde, bir üniversitenin resim bölümünde hoca olan karakter; parlak kariyerini, arkadaşlarını ve yaşadığı evi değiştirerek sıradan bir binanın giriş katındaki küçük daireye tek başına taşınır. Her şeyi arkasında bırakarak ruhsal yönden biraz sakinleşmek, durulmak isteyen öykü karakteri, bu tercihi öykünün yoğunluğuna yaraşan metaforik bir açıklama getirir: “Ben bırakmıyorum, yelken ufaltıyorum. Rüzgâr artınca, yelkeni ufaltman gerekir. Böylece hem hızın kesilmez, hem de alabora olmazsın.” (s. 48) Varoluşsal bir sıkıntı ve arayışın rüzgârına maruz kalan karakter, öykü boyunca diyalog içinde olduğu öğrencisi ve resimleri üzerinden felsefi ağırlığı azımsanmayacak bir muhasebeye girer. “İnsanların, daha büyük bir yaşamın, başka bir yaşam anlamına gelemeyeceğini neden anlamak istemediklerini düşündüm.” (s. 46) sorgulamasına Albert Camus’nün doku ve ton olarak çok uyumlu “Bir insanın düşüncesi, her şeyden önce özlemi değil midir?” (s. 46) alıntısı eşlik eder.

Öykü karakterlerinin farklı ve daha anlamlı yaşamlara, geçmişe veya sevdiği yakınlarına duyduğu özlem “Stinea’da, bir resmin içinde kaybolup giderken” öyküsünde Marguerite Yourcenar’ın *Doğu Öyküleri* kitabındaki “Wang-Fo Nasıl Kurtarıldı” öyküsü üzerinden metinlerarası bağlamda anlatılır. Günsür’ün yaşamından izler barındıran öyküde, Yourcenar’ın bir resmin içinde kaybolup giderek ölümden kurtulan ressam ve çırağının öyküsünden yapılan alıntı, karakterin birden ağlamasına yol açar. Bu durumla ilgili muhtemel açıklamalar yapılır. İlki, Yourcenar’dan yapılan alıntının, kitabın çevirmeni ve Mehmet Günsür’ün yakın arkadaşı Hür Yümer’le olan anılarını ve onun intiharını çağrıştırmasıdır. İkincisi, ressam Wang-Fo’nun renklere duyduğu tutku ve boyama tekniğinin anlatıcıya gençlik yıllarını, yani yaşamın geçip giden güzel zamanlarını hatırlatmasıdır. Yaşamın sahip olduğu kabalığın, içerdığı acıların ve tekdüzeliğin karakter üzerinde yarattığı basınç ve bundan kaçıp kurtulma isteği Yourcenar’ın inceliklerle dolu öyküsünden yapılan uzun alıntı yoluyla ifade edilmeye çalışılır. Yourcenar’ın öyküsündeki çırağın sözünü ettiği, her şey yaşandıktan sonra yürekte kalan buruk acı, “[b]unlar bir resmin içinde yitecek cinsten insanlar değil.”<sup>40</sup>

<sup>40</sup> Yourcenar, “Wang-Fo Nasıl Kurtarıldı”, s. 20.

ifadeleri, öykü karakterinin duygu ve düşünceleriyle yakınlık arz eder. Resim, renk, incelik ve tasvirlerle dolu iki öykü arasındaki kan bağımlı yansıtır.

Öyküye de adını veren ve güzel bir metafor üzerine kurulu olan “Hırça Mapası”<sup>41</sup> öyküsünde “[k]abul edilmeyi anlama, kabul etme konusunda bazı sorunları” (s. 83) olan, bu yüzden yaşama hevesini kaybetmiş bir adamla, biten bir ilişkinin ardından yeniden yaşama tutunmak isteyen bir kadının yakınlık arayışı ve bu arayıştan menkul tereddüt ve salınım, Knut Hamsun’un *Toprak Yeşerince* romanıyla kurulan metinlerarası bağlam üzerinden anlatılır. Öyküyle Hamsun’un romanı; dil, üslup, olay örgüsü, tema ve karakterler açısından benzeşir. Romanın da merkezinde bir kadın ve erkek vardır. Öyküde olduğu gibi romanda da kadın karakter (İnger), köye dışardan gelir ve erkek karakterle (İsak) çok doğal, sessiz sedasız bir birlikteliği gerçekleştirmek ister. Ancak Hamsun’un romanındaki aksine, “Hırça Mapası”nda mutlu bir sondan söz etmek zordur. Bu açıdan kadın karakterin günlüğüne de yazılı olan, romandan alınma cümleler, bir özlemin ifadesi olarak değerlendirilebilir. Fakat *Tohum Yeşerince*’deki bütünlük duygusunun aksine “Hırça Mapası” karakterler arasındaki uzaklığı imlemek istercesine parçalı bir yapıya ve boşluklara daha fazla yaslanır; belirsiz ve ucu açık bir sonla biter. Öyküde hem epigraf hem de alıntı olarak kullanılan ve öykünün genel atmosfer ve duygu durumunu açığıklayan alıntı şöyledir: “Doğrusunu istersen, bir şey yapıp sonra pişman olacak güç yok bende. Olsaydı, ben de şimşek olurum. Şimdi ise sis bulutuyum ben. Ne yapılması gerektiğini bilen, ama yapmayan bir adamım ben. Sis bulutuyum ben. Ve kalktım geldim” (s. 77). Öyküdeki adamın iddiadan uzak, mütevazı bir yaşam tarzını bile isteye seçmesi şimşek-sis bulutu tezdâdından ifade edilir. Bu örüntü, Asaf Hâlet Çelebi’nin “Beddua” şiirinden yapılan alıntılarla bir arada değerlendirildiğinde, öyküdeki adamın, kadının yakınlığı konusundaki tereddütünün farklı acı tecrübelerden kaynaklandığı düşünülebilir. Bir rüyanın ve geçmiş özleminin anlatımı olarak da değerlendirilebilecek “Annemin hatıvalavında ben neden yokum?” öyküsünde de Asaf Hâlet Çelebi’nin “İbrahim” şiirinden alınan “asma bahçelerinde dolaşan güzelleri/buhtunnasır put yaptı/ben ki zamansız bahçeleri kucakladım/güzeller bende kaldı/ibrâhîm/günlümü put sanıp da kıran kim”<sup>42</sup> dizeleri epigraf olarak kulla-

<sup>41</sup> Bir geceyarısı caddede yürürken kendisini gasp etmek amacıyla durduran ayaktakımından birkaç adam, ceket cebinden çıkardıkları gazeteye sarılı metal parçanın ne olduğu sorunca anlatıcı, öykünün temasını da incelleme serimleyen şu açıklamayı yapar: “‘Bu, demir zincirini omurgaya bağlayan parçadır. Çok önemlidir. Yani bu sağlam değilse ve iyi takılmamışsa derin suda demir dibi bulamadığı zaman, zinciri alıp götürür. Bu parça teknenin sigortası gibidir.’ (...) ‘Yani, aynı hayatta olduğu gibi’ diye devam ediyorsun. ‘Mesela, hayat bir deniz, sen bir teknesin, demir de seni gerektiğinde sağlama alan bir şey. Demirle teknenin bağlantı noktası güçlü değilse, kopar gider demir. Senden çok önemli bir parçayı da söker götürür, batırır seni.’ ‘Kısa kes be amca!’ diyor sopalı adamlardan biri. ‘Adı var mı bunun?’ ‘Hırça Mapası’ diye cevap veriyorsun. ‘O ne ya? Küfür gibi!’” (“Hırça Mapası”, s. 81-82)

<sup>42</sup> Çelebi, *Bütün Şiirleri*, s. 12.

nılır. Öykü karakterinin geçmişe, artık yaşamayan arkadaşlarına, sevdiği yazarlara, insanlara yönelik özlemiyle, kırgınlığıyla Çelebi'nin şiiri arasında içerik ve ton olarak bir paralellik kurulmaya çalışılır.

Günsür'ün yalnız, mahzun ve nostalji duygusuna, rüyalara meyyal öykü karakterlerinin iyi bir edebiyat okuru, bir kitapkurdu olduğunu söylemek mümkün. Muhtelif öykülerde, karakterlerin okuduğu kitaplardan uzun pasajlara yer verilir. Öyküyle okunan kitaplardan alıntılar bir araya getiren bu tutum, gelişigüzel bir uygulama değildir. Karakterlerin entelektüel uğraşlarıyla yaşantıları arasındaki yakınlığı ve paralelligi göstermeye hizmet eder. “İçeriye Bakan Kim” öyküsünün “[y]aşamak, bir meslek değilmiş. Boşuna yazıyoruz. Yazık!” (s. 94) diyen yalnız ve görece mutsuz karakteri, yaşamın tekdüzeliği içinde aradığı küçük bir sevinç ya da öfke izini o sıralar okumakta olduğu Blasie Cendrars'ın *Beyazların Çocuklarına Küçük Zenci Masalları* kitabı üzerinden ifade etmeye, serimlemeye çalışır. Kitaptaki “Çağlayan Kuşu” masalının kahramanı çocuğun küçük şeylerin zincirleme olarak kaybı ve kazancı karşısındaki sevinç ve üzüntüsü, öykü karakterinin yaşamındaki güzellik ve anlam arayışıyla paralellik gösterir. Öykü karakterinin bir paskalya yumurtası içinde sakladığı Cezayir asıllı şair Zeid Rechid'in şiirinden alınma dörtlük de Cendrars'ın masalıyla motif, ton ve duygu ortaklığını perçinler: “Sincabını kaybetmiş ve onun için ağlayan bir oğlan çocuk gibi, bıçaklarını yutan bir kasap gibi, hayvanları öldürmeyen bir Hemingway gibi” (s. 88). Söz konusu alıntılarla öykü arasındaki münavebeli düzen, karakterin okuma ve yaşama uğraşındaki birlik ve bütünlüğü işaretler.

Aynı paralelligi “Kış ve Öfke” öyküsünde de görmek mümkün. Öykünün yalnız ve sahip olduğu ilk baskı kitapları satarak geçinen karakteri, sahaf arkadaşının 1950'lerde Almanya'da bir çimento fabrikasının inşaatının çeşitli aşamalarını yansıtan fotoğraflara dair kısa öyküler yazma teklifini önce kabul eder. Ancak işe başladıktan sonra, fotoğraflardaki işçilerin uğradığı haksızlık ve haklı öfkeleri öykü karakterini huzursuz eder. Böyle bir olayın kaydı durumundaki fotoğraflar üzerinden maddi bir kazanç elde etmeyi ahlaki olarak doğru bulmaz, yazmaktan vazgeçer. Öykünün merkezindeki bu haksızlık ve adalet arayışı karakterin o sıralar döne döne okuduğu Heinrich Von Kleist'in Michael Kohlhass<sup>43</sup> adlı uzun öyküsüyle ilginç şekilde çakışır. “1600'lerdeki gerçek bir yaşam öyküsünden yola çıkarak yazılmış bu uzun hikâye, hak arama tutkusu ve birikmiş bir öfkenin, şiddetle bir araya geldiğinde neler olabileceğini, arkaik ve ustaca örülmüş bir kurgu ile anlat[ır]” (s. 157). Karakterin benzer duyguları hatırlamak istediğinde dönüp okuduğu, kendisi için bir tür “kutsal kitap”tır. Öykünün temasıyla, Michael Kohlhass arasındaki paralellik doğal ve ustaca bir şekilde kurulur. Bu paralellik, öykünün sonuyla Kleist'in yaşamı arasındaki ortaklığa kadar uzanır. Günsür, karakterin henüz tanıştığı kanser hastası kadınla öykünün imalarla ilerleyen son sahnesinde ne

<sup>43</sup> Kleist, “Michael Kohlhass”, s. 1-85.

yaşadığını Kleist'ın yaşamöyküsüne gönderen bir sonnotla ucu açık bırakır. Kleist'ın sevdiği kadınla birlikte 34 yaşında intihar ettiği bilgisiyle, öykünün son sahnesinde, kadının çantasından çıkardığı, mor bir bereye sarılı “küçük ama ağır, metal bir şey”in (s. 167) ne olduğu ve öykünün nasıl bittiği anlaşılır. Günsür, bu öyküde metinlerarasılık tekniğini sadece içerik, atmosfer, ton ve duygu düzeyinde değil; olay örgüsü ve kurguyu oluşturmak için de çok incelikli bir şekilde kullanır.

Günsür'ün öyküleri, otobiyografik izler açısından çok zengindir. Öykülerde geçen birçok insanın gerçek yaşamda izdüşümü vardır. Öykü karakterlerinin de çoğunlukla Günsür'ü temsil eden anlatıcılar ve bir tür alter-ego olduğunu belirtmek gerek. Bu durum, öykülerde biçim ve içerik bakımından bir doku ve ton ortaklığı üretir. “Kendi olma yorgunluğu’nda bir romans başlangıcı” öyküsü karakterin ruhsal, fiziksel ve sosyo-ekonomik özellikleri bakımından “Kış ve Öfke” öyküsünün devamı gibidir. Bu öyküde de yalnız ve psikoterapiyle uğraşan karakterin yaşadığı duygu ve düşünce durumu, okuduğu metinler üzerinden de dile getirilir. Meslektaşına bir hastanın yazdığı mektup, Julia Kristeva'nın *Kara Güneş-Depresyon ve Melankoli* kitabından yoğun esinler taşır. Bu mektupla ilgili olarak bir metin yazmayı düşünen anlatıcı, mektuptaki hastanın içinde bulunduğu durumu teknik olarak tanımlamak için Kaan Arslanoğlu'nun *Psikiyatri El Kitabı*'ndan kendi durumunu da yansıtan şu yakıcı satırları alıntılar:

Bazı kişiler çocukluklarından başlayarak yaşama olumsuz koşullanırlar, gereğinden fazla gerçekçidirler. Kendilerinin, çevrelerinin ve yaşamın olumsuz gerçeklerini görürler ve duygulanım alışkanlıklarını, düşünce sistemlerini bu olumsuzluklara göre kurarlar. Böyle kişilere depresif kişilik ya da disforik mizaçlı kişilik diyebiliriz. Böylesi kişilikler işleri, koşulları yolunda gittiğinde görece, mutlu olabilirler, ancak koşullar az buçuk dönmeye-görsün, çabucak karamsarlığa düşerler ve sıklıkla depresyona girerler. Bazıları için yaşam arada kısa mutluluk molaları verilen uzun bir depresyon gibidir (s. 131).

Kadın hastanın yaşadığı ruhsal problemi açıklamak için Flaubert'in Madame Bovary'sinden aldığı “Anlaşıldığı kadarıyla, kadının acısının (sıkıntısının) kaynağında, kafasındaki bir tür sisli durum yatıyordu.” (s. 130) cümlelerini, o sıralar tanıştığı kadına verir. Anlatıcının yazmayı tasarladığı metin, kendini anlamaya dönük bir muhasebeye dönüşür. Anlatıcının mutsuz, depresif ruh hâli ve bir çözüm bulma çabası Kristeva, Flaubert ve Arslanoğlu'nun eserleri üzerinden de ifade edilerek öyküye derinlik ve yoğunluk kazandırılır.

Görüleceği üzere, *İçeriye Bakan Kim?*, alıntı düzeyindeki metinlerarası kullanımlar yönünden oldukça zengin bir öykü kitabıdır. Yukarıda işaret edilenler dışında, Ceyhan Atuf Kansu (s. 124), Turgut Uyar (s. 106), Seyhan Erözçelik (s. 100), Serdar Koçak (s. 115), Hilmi Yavuz (s. 118), Arif Damar (s. 40), Halim Şefik Güzelson (s. 141) gibi şairlerden alınan epigraf veya alıntı düzeyindeki mısralar, Aristoteles, A. Camus, Hz. İsa'dan alıntılanan aforizmatik cümleler, şarkı sözleri, ansiklopedi maddeleri, yazarın

aile bireylerinin veya arkadaşlarının yazdığı mektuplar, anı ve günlük kayıtları kurgu düzlemine ustaca aktararak öykülerin karakter, tema ve atmosfer düzeyinde çok katmanlı ve art alanlı bir yapı kazanmasını sağlamıştır.

### 2.7.2. Gönderge Düzeyindeki Metinlerarası Kullanımlar

Metinlerarasılığın açık bir biçimi olan gönderge, alıntı yapmadan eserin adını ya da yazarını zikretmekle yetinir. “Geniş anlamıyla bir metinde bir çağın, bir türün (yazınsal olsun veya olmasın), bir geleneğin vb. yan-metinsel göstergelerden biriyle olduğu kadar yalnızca yapıt başlıklarının, yazar adlarının ya da bir roman, trajedi, şiir kişisinin, tarihî bir kahramanın, kutsal kitaplardan birinin adının açıkça anılması, alıntısız göndergeleri işin içerisine sokar.”<sup>44</sup> *İçeriye Bakan Kim?*’deki öykülerde gönderge düzeyinde kullanılan birçok yazar, şair, eser, ressam, yönetmen ve müzisyen adına rastlamak mümkün. James Joyce’un *Sanatçı’nın Bir Genç Adam Olarak Portresi* romanının kahramanı Stephen Dedalus (s. 20), Braudel’in *Akdeniz ve Akdeniz Dünyası* (s. 28), Joseph Conrad’ın *Narcissus’un Zencisi* romanı (s. 32), Lenin’in Emperyalizm (s. 63) adlı eseri, Nilgün Marmara, Hür Yümer, Ece Ayhan, Cemal Süreya, Turgut Uyar, Edip Cansever (s. 51), Van Gogh ve Corot (s. 19), Modigliani (s. 38), Caspar David Friedrich (s. 54), Avni Arbaş ve Nedim Günsür (s. 57), Osman Nedim Efendi (s. 135), Chopin ve Debussy (s. 42), Tarkovski (s. 69) gibi eser ve isimlere yapılan göndergeler; öykülerin yazarın gerçek yaşamından, edebiyat, resim ve sinemaya yönelik ilgisinden ziyadesiyle beslendiğini gösterir.

Alıntılarda olduğu gibi, gönderge düzeyindeki bu metinlerarası kullanımlar da öykülerin anlam ve atmosferine, karakterlerin iç dünyalarına açıklık ve yoğunluk kazandırır. Öyküleri daha iyi aydınlatan bir iç anlatı işlevi görür. Günsür’ün öykülerinde metinlerarasılık, “yalnızca bir metni başka bir metne aktarmak değil, böyle bir eylemle yeni bir anlam yaratma işlemidir. (...) Bir yeniden-yazma işlemi ile metinler iç içe geçerek bir anlam çokluğuna olanak sağlarlar.”<sup>45</sup> Kurguya ustaca yedirilen bu metinlerarası işaretler, Günsür’ün, öykülerini sabırla, demlendirerek ve bilinçli bir yoğunluğu amaçlayarak yazdığına da ışık düşürür. Kendisinin de belirttiği gibi, telaşı dışarda bırakan sakin ve sessiz bir ritimle üretir öykülerini Günsür.<sup>46</sup> Dolayısıyla okura düşen de aynı sabır ve sükûneti göstererek metinlerarası izleri tespit etmek, yorumlayıp öykülerin gizli merkezinde bulunan makul anlam veya anlamlara ulaşabilmektir.

<sup>44</sup> Aktulum, *age.*, s. 102.

<sup>45</sup> Aktulum, *age.*, s. 166.

<sup>46</sup> Üster, “Kayanın Dibiindeki Giz”, s. 4.

## Sonuç

Mehmet Günsür, titiz bir üslupçudur. Onun öykülerinde içeriği, içeriğin sunulduğu dilden ayrı düşünmemek gerekir. Anlatım teknikleri, Günsür'ün öykülerinde salt aktarma işlevi görmez. Anlam üretimine de katkıda bulunur. Gerek öykülerinde gerekse öykücülüğüne ilişkin açıklamalarında bunun doğrudan ya da dolaylı işaretlerini görmek mümkün. Türk öykücülüğündeki esas kıymetinin de bu özelliğinden ileri geldiği anlaşılıyor. Öykülerinin dil, ritim, atmosfer, ton ve içerik olarak sergilediği özellikler, çok sakın, incelikle düşünen, yaşayan ve yazan bir öykücüyü işaret eder.

Karakter odaklı bir öykü kitabı olan *İçeriye Bakan Kim?*'de anlatıcı ve bakış açısı tercihi, nasıl bir anlatım tarzının ve hangi anlatım tekniklerinin işe koşulacağını temel belirleyicisidir. Günsür'ün öykülerinde anlatma ve gösterme teknikleri yazarın amacı doğrultusunda, olay örgüsünün sıkı ve yoğun olarak kurgulanmasında kilit bir işlev görür. Ressam kişiliği, Günsür'ün tasvirlerle de sıkça ve ustaca başvurmasına kapı aralamıştır. Çoğunlukla mekân ve karakter ekseninde yoğunlaşan ve dinamik olarak kullanılan tasvirler, karakterlerin ruh hâline ve kişilik özelliklerine ışık tutmak, atmosfer oluşturmak için kullanılmıştır. Günsür'ün tasvirlerinin, yazının görüntüyü yansıtabilme gücü bakımından resim karşısındaki dezavantajı alabildiğine minimize ettiğini söylemek mümkün. Özetleme tekniği de bu paralelde gereksiz ayrıntıları ayıklamaya, bölümler arası geçişleri sağlayarak olay örgüsünün sıkı bir doku kazanmasına katkı sunmuştur. Çağrışımlar üzerinden gelişen kısa ve uzun erimli geriye dönüşler ise; anlatma, diyalog ve tasvir teknikleriyle bir arada kullanılarak karakter ve olay örgüsüne psikolojik ve öznel bir boyut kazandırmıştır. *İçeriye Bakan Kim?*'deki öyküleri dikkate değer kılan taraflardan biri de –belki de en önemlisi– içerdiği ve öykülerin muhtevasıyla da uyuşum içinde olan, organik bir bütünlük oluşturan, çoğu kez temanın sezdirilmesinde kilit konuma sahip metinlerarası alıntı ve göndermelerdir. Günsür, sevdiği, etkilendiği ve kendisini borçlu hissettiği yazarları, şairleri ve onların metinlerini hiç çekinmeden öykülerine katmıştır. Onun öykülerindeki metinlerarası alıntı ve göndermeler, müstakil bir çalışmanın konusu olmayı gerektirecek yoğunluktadır.

Mehmet Günsür'ün öyküleri, hakkıyla okunup anlaşılabilme için okurdan entelektüel sermaye talep eder. Çünkü sadece ve sadece yazmanın zevki ve erinciyle yazılmış, ereği kendinde öykülerdir. *İçeriye Bakan Kim?*'in, sahip olduğu yazımsal imkanların bu yazının sınırlarını ziyadesiyle aştığını söylemek gerekir. Füsun Akatlı'nın tespiti çok yerinde. Günsür, ardında “bir mücevher kitap” bırakarak aramızdan ayrıldı.

## KAYNAKLAR

- Akatlı, Füsün, “İçeriye Bakan O İdi”, *Öykülerde Dünyalar*, İstanbul: Kırmızı Yayınları, 2008.
- Aktulum, Kubilay, *Metinlerarası İlişkiler*, İstanbul: Öteki Yayınevi, 2007.
- Aristoteles, *Poetika (Şiir Sanatı Üzerine)*, İstanbul: Can Yayınları, 2012.
- Bentley, Phyllis, “Hikâye Etme Sanatı”, *Roman Teorisi*, Ankara: Akçağ Yayınları, 2004.
- Booth, Wayne C., *Kurmacanın Retoriği*, İstanbul: Metis Yayınları, 2012.
- Calvino, İtalo, *Amerika Dersleri-Gelecek Bin Yıl İçin Altı Öneri*, İstanbul: Can Yayınları, 2000.
- Cohn, Dorrit, *Şeffaf Zihinler-Kurmaca Eserlerde Bilincin Sunumu*, İstanbul: Metis Yayınları, 2008.
- Çelebi, Asaf Hâlet, *Bütün Şiirleri*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2013.
- Eagleton, Terry, *Edebiyat Nasıl Okunur*, çev. Elif Ersavcı, İstanbul: İletişim Yayınları, 2015.
- Edgü, Ferit, “Yazarını Bulan Ödül”, *Radikal Kitap*, 23 Mayıs 2003.
- Erözçelik, Seyhan, “Önsöz”, *İçeriye Bakan Kim*, İstanbul: Can Yayınları, 2006
- Evis, Ahmet, “Murathan Mungan’ın ‘Kadırga’ Şiirinde Metinlerarası İlişkiler”, *Yeni Türk Edebiyatı Dergisi*, S. 18, Ekim-2018.
- Gümüş, Semih, “Öykücülüğümüzün Kısa Tarihi”, *Öykünün Kedi Gözü*, İstanbul: Can Yayınları, 2012.
- Günsür, Mehmet, *İçeriye Bakan Kim*, İstanbul: Can Yayınları, 2006.
- Hızlan, Doğan, “Mehmet Günsür aramızdan ayrıldı”, *Hürriyet*, 22.06.2004, <http://www.hurriyet.com.tr/mehmet-gunsur-aramizdan-ayrildi-235416>, (S.G.T.: 27.06.19).
- Kleist, Heinrich Von, “Michael Kohlhas”, *Düello-Bütün Öyküler*, çev. İris Kantemir, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2010.
- Korkmaz, Ferhat, “Metinlerarası İlişkilerin Klasik Retorikteki Kökeni Üzerine Bir Araştırma”, *Hikmet-Akademik Edebiyat Dergisi [Journal of Academic Literature]*, *Gelenek ve Postmodernizm Özel Sayısı*, Yıl 3, 2017.
- MacKay, Marina, *Roman Nedir?*, İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, 2018.
- Moran, Berna, *Edebiyat Kuramları ve Eleştirisi*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2007.
- Pospelov, Gennadiy, *Edebiyat Bilimi*, İstanbul: Evrensel Yayınları, 2014.
- Schorer, Mark, “Teknik ve Öz İlişkisi”, *Roman Teorisi*, Ankara: Akçağ Yayınları, 2004.
- Tekin, Mehmet, *Roman Sanatı 1*, İstanbul: Ötüken Yayınları, 2003.
- Tosun, Necip, *Modern Öykü Kuramı*, Ankara: Hece Yayınları, 2011.
- Ubor Metenga Buluşmaları, Mehmet Günsür, 1. Bölüm <https://www.youtube.com/watch?v=eTBfhkdF0kg>, S.G.T.: (27.05.19).
- Üster, Celal, “Kayanın Dibiindeki Giz”, *Radikal Kitap*, s. 4, 23 Mayıs 2003.
- Yılmaz, Oylum, (2003); “Anların içinde kaybolurken...”, *Radikal Kitap*, s. 11, 23 Mayıs 2003.
- Yourcenar, Marguerite, “Wang-Fo Nasıl Kurtarıldı”, *Doğu Öyküleri*, çev. Hür Yüner, İstanbul: Adam Yayınları.

