

**T.C.
MERSİN ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI**

CUMHURİYET DÖNEMİ TÜRK ROMANINDA POSTMODERNİZMİN YERİ

Meltem ÖZCAN

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Mersin, 2005

**T.C.
MERSİN ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI**

CUMHURİYET DÖNEMİ TÜRK ROMANINDA POSTMODERNİZMİN YERİ

Meltem ÖZCAN

I.Danışman: Doç. Dr. Mustafa APAYDIN

II.Danışman: Yard. Doç. Dr. Hürriyet GÖKDAYI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Mersin, 2005

ÖNSÖZ

“Cumhuriyet Dönemi Türk Romanında Postmodernizmin Yeri” başlıklı bu çalışmada postmodernist romanın temel belirleyicileri olan teknikler ve içerik öğeleri üzerinde durulmuştur. Postmodernist romanın kapsamlı bir araştırmaya konu edinilmemiş olması, mevcut çalışmalarda ise romanların teknik ve öğelerine göre değil de çok genel değerlendirmelerle ele alınması, dolayısıyla kaynak yetersizliği nedeniyle bu konu üzerinde çalışmaya karar vermiş bulunmaktayız. Çalışmamızda postmodernist romanı her yönüyle betimlemeyi ve Türk romanı içerisindeki konumunu ortaya koymayı amaç edindik.

Postmodernist Türk romanlarının değerlendirileceği çalışmamız, postmodernist söylemle roman estetiğinin nasıl bir çizgide ilerlediğini ortaya koyması açısından önem taşımaktadır.

Bu çalışma postmodernist romanın tüm özellikleriyle betimlemesi ve postmodernizmin Türk romanındaki yansıması temelinde geliştirilmiştir.

Çalışmaya başlarken bir tür olarak romanın ve Türk romanının gelişim sürecini değerlendirmeye almanın bizim amacımız dışında kaldığı düşünülerek çalışma kapsamına dahil edilmemiştir. Roman tarzları ayrı başlıklarla değerlendirilmemiş, yansıtmacı ve modernist roman tarzlarına, postmodernist romanı ortaya koyma sürecinde, roman türünün bünyesinde yaşanan estetik değişimi sergilerken kıyas unsuru olarak değinilmiştir.

Bu çalışmada Türk romanı içerisinde postmodernist roman nitelemesi yapılan tüm romanların irdelendiği söylenemez. Çalışma, postmodernist romanın en belirgin özelliklerini taşıyan romanlar ve genel olarak postmodernist olduğu konusunda yargıya varılmış olan bazı romanlarla sınırlı tutulmuştur.

Çalışmaya başlamadan önce kaynak taraması yapılmış ve modernizm sürecine ve postmodernizme ilişkin kaynaklara ve bu konuları farklı bağlamlarda da olsa değerlendiren tezlere ulaşılmaya çalışılmıştır. Bu aşamada teorik kitaplar konusunda büyük ölçüde sıkıntı yaşanmasa da postmodernizmin edebi düzlemdeki yansımalarına ilişkin geniş kapsamlı kaynakların olmaması biraz sıkıntı yaratmıştır. (Postmodernizmi edebi düzlemde ele alan kaynaklardan bazıları da –örneğin İsmet Emre'nin *Postmodernizm ve Edebiyat* adlı eseri- bizim tespitlerimizden farklı olarak postmodernite ve postmodernizmi kronolojik olarak birbirini takip eden iki farklı süreç olarak değerlendirmiş ve modernist olduğunu tespit ettiğimiz bazı eserleri de postmoderniteye dahil etmiştir.)

Bu çalışmada postmodernist romanın teknikleri ve öğeleri postmodernizmin teorik söylemleriyle belirlenmiş ve başlıklar ona göre açıklanmıştır. Dolayısıyla, postmodernist roman nitelemesinde de buna dayanarak içerik- uygulama uygunluğu aranmıştır.

Elde edilen tüm kaynakların okunmasıyla elde edilen fişler çalışmanın bölümleri içerisinde değerlendirilmiştir. Yazım aşamasına geçildiğinde ulaşılan yeni kaynaklar da aynı yöntemle değerlendirmeye alınmıştır.

Çalışmamız, postmodern söylemin eleştirilerine zemin oluşturduğu için modernite süreci ve kültürel uzantısı şeklinde değerlendirilen modernizmin betimlemesiyle başlatılmıştır. Çalışmanın birinci bölümünü modernizmin ve postmodernizmin teorik bağlamda değerlendirilişi; ikinci bölümünü de postmodernist roman ve postmodernist romanın teknik özellikleri ve içerik öğelerinin değerlendirilişi oluşturmaktadır. Bu özellik ve öğelerin Türk romanındaki uygulamalarına da yine aynı bölümde yer verilmiştir.

İki bölümden oluşan çalışmamızın sonuç kısmında da elde edilen veriler değerlendirilmiştir.

Postmodernizm, modernleşen dünyanın insan ve dünya üzerinde yarattığı tahribatı eleştirerek biçimlenmiş bir söylem olduğundan çalışmamızın ilk bölümünde eleştiri odağı olan modernite süreci ve modernizm ele alınmıştır. Postmodern söylemin eleştiri oklarının gittiği yönü belirleyen bu sürecin sanattaki yansıması ve modernist sanatın özellikleri de bu bölümde ele alınmıştır. Postmodernizmin ve postmodernist sanatın özelliklerine de yine teorik tabanlı bu bölümde yer verilmiştir.

Çalışmanın ikinci bölümünde postmodernist romana yer verilmiştir. Postmodernist roman tüm teknik özellikleri ve içerik öğeleriyle betimlenmeye çalışılırken Türk romanındaki örneklerine de bu bölümde yer verilmiştir.

Nesnel gerçeklikten soyutlanarak metin temelinde oluşum gösteren postmodernist romanın biçim özelliklerini teşkil eden “üstkurmaca” ve “metinlerarasılık”, gerçeğin belirsizleştiği, tüketime sunulduğu bir çağda, yabancılaşma yaşanan bir dünyayı tekrar üretmek yerine sanatsal yaratıcılığı ön plana çıkarmak amacıyla kullanılmıştır. Sayıca fazla olmamakla birlikte postmodernist romanı, kullanılan teknikler bakımından ele alan çalışmalar yapılmış fakat sadece metin düzleminde var olan, ruhsal dünyasından sıyrılmış –anti-karakter olma özelliği kazanmış- roman kişilerine, bu metinsel insanların, dünya dışı uzamlarda, değişik tarih kesitlerinde bir oyun kıvamında gerçekleşen yaşantıları ayrı birer öge olarak metne katkısı bağlamında ele alınmamıştır. Bu çalışmada “anti-karakter”, “tarihe yönelme”, “fantastik”, “kolaj”, “sıradanlaştırma” ve “çoğulculuk”un postmodernist romanda içerik öğeleri olarak değerlendirilişi de irdelenmiştir.

Postmodernist romanın anılan özellikleri ve öğeleri Türk romanındaki uygulamalarıyla aynı bölüm içerisinde irdelenmiştir. Anılan özellik ve öğeler teorik bağlamda açıldıktan sonra Türk romanından örneklenmiştir.

Çalışmada postmodernist romanın betimlemesi yapıldı ve postmodernist Türk romanı irdelendi. Sonuç olarak postmodernist romanın özelliklerinin ve içerik öğelerinin açıklanması postmodern söylem üzerinden yapıldığından her bir tekniğin / öğenin de bünyesinde barındırdığı amacın Türk romanı içerisinde bazı romanlarda kullanım amacıyla örtüşmediği yolunda bir sonuca ulaşılmıştır.

Postmodernist roman tekniklerinin ve öğelerin postmodern söylem içerisindeki yeri ile örtüşmeden sadece roman tekniği olarak değerlendirilmesi söz konusu eseri postmodernist olarak nitelendirmeye yetmediği sonucuna ulaşılmıştır.

Bazı kaynaklarda postmodernist olarak değerlendirilen bazı romanlar yazarlarının aydınlanmacı kişilikleri de göz önünde bulundurulduğunda postmodern çizgiden uzaklaşmaktadır.

Postmodern söylem üzerinde yaptığımız araştırmalara dayanarak postmodernist roman hakkında şunları söyleyebiliriz

Metnin anlamsal bütünlüğünden çok yazma edimini önceleyen postmodernist roman, roman ifadesini de reddeder ve postmodernist metinleri anlatı olarak adlandırır. Tüm öğeleriyle postmodernist metinlerde oyunsuluk öncelenir ve modernist sanatın ciddi tavrına karşı çıkılır. Dolayısıyla postmodernist anlatıların sorunsalları da yoktur.

Türk romanı içerisinde postmodernist roman örnekleri az değildir, ancak her örnek postmodernist söylemle tam anlamıyla örtüşmemektedir. Ülkemizde modernizmin batıya yönelmenin etkisiyle geliştiği gibi postmodernist roman da sosyal, siyasal, ekonomik, teknolojik dönüşümlerin sonucu olarak değil de batıyla etkileşim sonucunda örneklenmiş bir akım gibi değerlendirilerek örneklenmiştir. Bazı romanları postmodernist çizgiden uzaklaştıran da budur.

Bu çalışma boyunca yardımlarını esirgemeyen değerli hocalarım sayın Doç. Dr. Mustafa APAYDIN'a, sayın Yard. Doç. Dr. Hürriyet GÖKDAYI'ya sayın Yard. Doç. Dr. Hakan SAZYEK'e; ayrıca çalışmalarım boyunca manevi desteklerini esirgemeyen aileme ve çeviriler konusunda yardımcı olan Afşin YILMAZ'a teşekkürü bir borç bilirim.

Meltem ÖZCAN

ÖZET

Roman, her dönemde yaşanan sosyal, siyasi ve ekonomik gelişmelerden ve değişimden etkilenmiştir. Teknolojik gelişmeler dahi romanın yapısı ve içeriği üzerinde etkili olmuştur.

Tanzimat döneminde ilk örnekleri verilmeye başlanan Türk romanı gelişim süreci içerisinde içerik bağlamında farklılaşma gösterdiyse de temelde yansıtma işlevi değişmemiştir. Modernleşme sürecinde değişen dünyaya eleştirel bir tutumla kaleme alınan modernist roman söz konusu olduğunda da yansıtma amacı insana yöneltilmiştir. İnsanı her yönden irdeleyerek tüm yönleriyle yansıtmayı amaçlayan modernist roman teknolojik gelişmelerin yalnızlaştırdığı / yabancılaştırdığı bireyi betimler.

Bünyesinde, teknolojik gelişmelerle karmaşıklaşan dünyayı, romanda kurgusal değişimler yaparak yansıtmaya çalışan modernist romanın eleştirisini de barındıran postmodernist roman, eleştirdiği noktalara karşı tavırlar geliştirmiştir.

Üstkurmaca tekniği ve anti-karakter ögesiyle modernist romanın, iç dünyasını her yönüyle yansıttığı bireyin karşısında olmuş ve her şeyden soyutlanarak meta bağımlısı bireyi betimlemiştir. Roman kişileri, romanı, ciddiyetinden arındıran ve bir oyuna dönüştüren üstkurmaca tekniği ile belirginleşen yazarın oyuncağı haline gelmiştir.

Postmodernist roman yine modernist sanatın seçkinciliğinin ve modernizmin akılcılığının karşısında bir tavırla pop-art ve fantastik öğelerini kullanmıştır.

Postmodernizmin tarihe bakışını betimleyen tarihe yönelme ögesi de hem tarihi bir popüler kültür ögesine dönüştürmüş hem de gündelik tarihi roman düzlemine taşımıştır.

Postmodernist romanın anılan özelliklerinin tespiti yanında postmodernizmin Türk romanındaki yerinin de belirlenmesi gerekmektedir. Türk edebiyatında postmodernist romanın örneklenişi, postmodernizmin düşünsel bağlamdaki çözümlenişinden daha erken

dönemlere rastlamaktadır. Bu da postmodernist romanın biçimsel özelliklerinin öncelendiği, bu özelliklerin romanda kullanılış amacının yeterince ön planda tutulmadığı sonucunu ortaya koymaktadır.

Anahtar Kelimeler: Roman, Türk romanı, modernizm, modernist sanat, postmodernizm, postmodernist roman

ABSTRACT

POSTMODERNISM IN TURKISH NOVEL IN THE REPUBLICAN PERIOD

Novel has been influenced by the social, political and economical issues and variations that occurred in every area. Even the technological development has been influential on the structure and content of novel.

Turkish novel that has been given the first samples in the Tanzimat Period, has not been changed the basic function of reflection, though displaying differentiation on the context of content, in the process of development.

Even in question of the modernist novel that was written by a critical manner towards the changing world in the process of modernising, aim of reflection, has been directed to the human. Aiming to examine and reflect all sides of the human, modernist novel describes the human that has been alienated by the technological progress. Containing in its structure, the criticism of the modernist novel that tries to reflect the complicated world -by the fictional alternations- that became complicated owing to the technological progress, the postmodernist novel has developed attitudes towards the criticized points.

By the metafiction and anti-character components, the postmodernist novel has objected the individual whose inner world is described by the modernist novel and portrayed the consumer human.

Novel figures have been playing of writer that appears in the novel by metafiction that purifies the seriousness of the novel and transformed it to a play.

Postmodernist novel has used the components of the pop-art and fantastic by a manner towards the elitism of modernist art and rationalism of modernism.

Describing the aspect of postmodernism to the history, the component of inclining towards history either transformed the history into component of popular culture or carried the daily history to the novel plane.

Beside the given characteristic of the postmodernist novel, the place of the postmodernism in the Turkish novel should be designated.

The first samples of the postmodernist novel in Turkish literature are given in earlier time than the entellectual analysis. And that brings the conclusion that the formal characteristics of the postmodernist novel are given priority however the using aim of these characteristics are not used prior enough.

Key Words: Novel, Turkish novel, modernism, modernist art, postmodernism, postmodernist novel.

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ	i
ÖZET	vi
ABSTRACT.....	viii
İÇİNDEKİLER	x
GİRİŞ	1
I.BÖLÜM: MODERNİZM-POSTMODERNİZM	3
I.1. MODERNİTE – MODERNİZM.....	3
I.1.1. Modernist Sanat Anlayışının Ana İlkeleri	5
I.1.1.1. Özgürlük ve Özgünlük	5
I.1.1.2. Misyon	6
I.1.1.3. Sanat Eserinin Metalaşması	6
I.1.1.4. Seçkincilik	7
I.1.2. Modernizmin Yan Kolu Olarak “Avangard”	8
I.2. POSTMODERNİZM	10
I.2.1. Postmodernizmin Modernizme Yönelik Eleştirileri	15
I.2.2. Postmodernizmin Ana Özellikleri	22
I.2.2.1. Çoğulculuk.....	22
I.2.2.2. Tarih Anlayışı	26
I.2.3. Postmodernist Sanat Anlayışının Ana Özellikleri	34
I.2.3.1. Pop-Art	34
I.2.3.2. Avangardı Reddediş.....	37
II. BÖLÜM: POSTMODERNİST ROMAN	39
II.1. Postmodernist Romanın Teknik Özellikleri	40

	13
II.1.1. Metinlerarasılık	40
II.1.1.1. Pastiş	46
II.1.1.2. Parodi	61
II.1.1.3. Gülünç Dönüştürüm	89
II.1.2. Üstkurmaca	93
II.1.2.1. Anlatıcıyı Etkin Figür Haline Getirme/ Yazar ve Okuru Özdeşleştirme	98
II.1.2.2. Metnin Yazılış Sürecini Metnin Konusu Haline Getirme	104
II.1.2.3. Yazma Eyleminin Bir Oyun Olduğu Anlayışına Dayalı Anmalar ve Söz Oyunları.....	112
II.1.2.4. Kolaj	119
II.2. Postmodernist Romanın İçerik Öğeleri	130
II.2.1. Tarihe Yönelme	130
II.2.2. Fantastik	144
II.2.3. Çoğulculuk	154
II.2.3.1. Çoklu Okumalar	156
II.2.3.2. Anlatıcı Çokluğu	157
II.2.3.3. Türlerin Biraradılığı	158
II.2.3.4. Zıtlıkların Birarada Kullanılışı	159
II.2.3.5. Pop-Art	166
II.2.3.5.1. Roman İçerisinde Popüler Kültürü Yansıtan Kullanımlar	167
II.2.3.5.2. Polisiye-Gerilim	172

	14
II.2.3.5.3. Bütünüyle Popüler Kültür	
Ürünü Olan romanlar	175
II.2.4. Anti-Karakter	177
SONUÇ	195
KAYNAKÇA	201

GİRİŞ

Aydınlanma dönemindeki fikri hareketler doğrultusunda gelişen modernizm sürecinde bilginin odağa alınmasıyla pozitif bilimlerde yaşanan ataklar beraberinde teknolojik gelişmeleri de getirmiştir. Mistik inanışlarından arındırılmış, aklıyla evrene hakim olabilecek insan profili oluşturulmaya çalışılmıştır.

Çok boyutlu bir nitelik kazanmaya başlayan ama yine de mutlak yasallıkları olan bu sürece bir tepki oluşmaya başlamıştır. Gerçekliğin kapsadığı değerlerin zamanla insanları özgür iradeleri ile yaşamaktan uzaklaştırdığı, gerçeğin, doğrunun toplumdaki topluma, coğrafyadan coğrafyaya değişebileceğine dayanan tespitler yapılmaya başlanmıştır. Modernizmin sürekli ilerleme anlayışından dolayı pek çok değer geçmişte kaldığı gibi modernizmin evrensel olma, kalıcı olma ve bunları yaparken de gerek başat ekonomik sistem (kapitalizm) aracılığıyla dolaylı bir şekilde desteklenen darbeler, gerekse savaşlar gibi zorlayıcı, dayatmacı yollarla egemenlik kurma anlayışına karşı çıkan eleştirel söylem ağırlıklı tepkisel bir oluşum meydana geliyor: Postmodernizm.

Modern ötesi / sonrası anlamına gelen postmodernizm, insanın değişmezliğini esas alarak, modernizmin her alandaki yıkıcılığına tepki olarak gelişen, doğruluğun tekliğini reddederek etkili olduğu her alanda çoğulculuğu benimseyen bir söylemdir. Düşünsel alandan önce sanatta kendini gösteren postmodernist söylemin edebiyata yansımaları özellikle roman türünde yoğunlaşmıştır.

Postmodernist roman tarzı, romanı, yazma edimiyle gerçekleştirilen bir oyun, bir kurgu oyunu olarak kabul eder. Nesnel gerçekliği ve onunla ilişkili pek çok olguyu sıradanlaştırır, kavramların içini boşaltır, değersizleştirir. 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren etkili olmaya başlayan postmodernist söylemi yaratan bu tutum, geçmişte sahip olunan pek çok değerın yitirilmesine sebep olan modernizmin, kapitalist sistem ve

savaşlar gibi zorlayıcı yollarla egemenlik kurma anlayışına kaşı çıkan tepkisel bir oluşum olmasından kaynaklanır.

Yarattığı sözsel dünyayı sunarken içerik olarak fantastik öğeleri, tarihin sıradan kesitlerini ve yazın dışındaki sanat dallarını da metne katan postmodernist roman bunlarla bir oyun dünyası yaratır. Üstkurmaca ve metinlerarasılık gibi biçim özellikleri de bu oyun dünyasını sunuş şeklini belirler.

Nesnel gerçeklikten soyutlanarak metin temelinde oluşum gösteren postmodernist romanın biçim özelliklerini teşkil eden “üstkurmaca” ve “metinlerarasılık”, gerçeğin belirsizleştiği, tüketime sunulduğu bir çağda, yabancılaşma yaşanan bir dünyayı tekrar üretmek yerine sanatsal yaratıcılığı ön plana çıkarmak amacıyla kullanılmıştır.

I.BÖLÜM: MODERNİZM - POSTMODERNİZM

I.1.Modernite- Modernizm

20.yüzyılda yaşanan değişimler/dönüşümler modernleşme, modernite, modernizm sözcükleriyle adlandırılmaya çalışılmaktadır. Değişme olgusuna ilişkin olarak değerlendirilen bu kavramlar ‘modern’ sözcüğünün farklı düzlemlerdeki kullanımlarıdır. Modern, Latince “hemen, şimdi” anlamına gelen ‘modo’dan türetilen ‘modernus’ sözcüğünden alınmıştır.¹ Görüldüğü gibi modern, günümüzde olanı niteler, başka bir deyişle “düne ait olmayanı, radikal bir değişimle ortaya çıkanı”² adlandırır.

Modernite ve modernizm ifadeleri de modernleşme sürecinde anlam kazanır. Kimi kez birbirine karıştırılan ve birbiri yerine kullanılabilen iki kavramı birbirinden ayırmadan önce “modernleşme”yi açıklamak gerekir.

Modernleşme, her türlü ideolojiden arındırılmış bir tanımla eski zamanların toplum tipinden günümüzdeki toplum tipine doğru bir gelişme anlamı taşır. Günümüzdeki toplumun modern olma ölçütü de teknolojidir.³ Bu terim çoğunlukla sanayileşmeyle temellendirilen toplumsal gelişim aşamalarına gönderme yapmak amacıyla kullanılır. “Modernleşme, genişleyen kapitalist dünya pazarının sürüklediği bilimsel ve teknolojik keşifler ile yenilikler, sanayideki ilerlemeler, nüfus hareketleri, ulus devletin ve kitlesel hareketlerin oluşumuyla birlikte ortaya çıkan sosyo-ekonomik değişimlerin çeşitliliğinin bir birliğidir.”⁴ Şeklindeki tanım da ‘modernleşme’nin teknoloji ölçütüne dayandığı tezini destekler mahiyettedir.

¹ Emre KONGAR, *Toplumsal Değişme Kuramları ve Türkiye Gerçeği*, Remzi Kitabevi, 10.b., İstanbul, 2004, s.228.

² Abel JEANNE, “*Modernite Nedir?*”, *Modernite versus Postmodernite*, M. Küçük, Vadi Yayınları, 3.b., Ankara, 2000, s.96.

³ Emre KONGAR, *Toplumsal Değişme Kuramları ve Türkiye Gerçeği*, s.230

⁴ Madan SARUP, *Post-yapısalcılık ve Postmodernizm*, (Çev.: Abdülbaki Güçlü), Ark Yayınları, Ankara, 1997, s.189.

Modernite ve modernizm kavramları da ‘modern’ sözcüğünden türetilmiş fakat farklı anlamlara sahiptirler. Modernite, feodaliteyi ya da ortaçağları izleyen, aklın öncelik aldığı tarihsel dönemi ifade etmektedir.⁵ Aydınlanma’yı takip eden bu tarihsel dönem içerisinde kendini gösteren ekonomik sistemler, teknolojinin gelişmesine koşut olarak insana sunulan teknolojik aygıtlar ve bunların yarattığı yeni yaşam ‘modernite’ olgusunun karşılığıdır, denebilir. Böylesi yeni bir yaşamın düşünsel sürecini de ‘modernizm’ olarak adlandırabiliriz. Akla ve aklın üretimi olan bilime dayalı öğretileri kapsar modernizm. Akıl ve bilim; kendi dışındaki tüm eğilimleri, yaşam görüşlerini dışlayarak kendi ilkelerini ortaya koyar modernizmde; meta-anlatılar denilen efsaneleşmiş öğretilerdir bunlar.⁶ Meta-anlatı olarak adlandırılan, bu, her bilgiyi sistematize etmek isteyen, kendi doğrularının üstünlüğünde hiyerarşi yaratan, kuralcı üst düzey teorik söylemler, kişisel amaçlara en kısa yoldan ulaşmanın araç ve tekniklerinin bilgisini içerir.⁷

Sanatsal modernizm ise teorik düzlemdeki genel modernizmin sanattaki uzantısı değil, onun olumsuzlanması, eleştirisi niteliğinde bir kimlik taşıır.

Sanatsal modernizm, eleştirilerini teknolojiye ve buna bağlı olarak gelişen ekonomiye yöneltmiştir. Dünyadaki hızlı değişim, akıl almaz gelişmeler bireyi şaşkına çevirmiştir. Birey-insan daha önceki dönemlerde yaşamı kendisi yönlendirebiliyorken sonraları kendi yarattıklarına yenik düşmüştür. Yeni yaşam tarzında, kent yaşamında bireyin gereksemelerinin belirleyicisi ekonomi olmuştur. Kapitalist sistem toplumda yeni statü grupları yani sınıflaşma yaratmıştır. Sınıf atlayan ya da statüsünü yükselten kişilere ne yiyip içeceklerini varıncaya kadar nasıl yaşayacaklarını değişik yollarla öğretmektedir. Bu da bir anlamda bireyin özgürlüğünün kaybı demektir.⁸ Sanatsal modernizmin eleştirisi

⁵ Gencay ŞAYLAN, *Postmodernizm*, İmge Kitabevi, Ankara, 1999, s.22.

⁶ Yıldız ECEVİT, *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2001, s.41.

⁷ Erhan ATİKER, *Modernizm ve Kitle Toplumu*, Vadi Yayınları, Ankara, 1998, s.7.

⁸ A.g.e., s. 38.

de bu noktada oluşmuş, “günlük yaşamda yiten özgürlüğü, sanat ve edebiyatın estetik ussallığı aracılığıyla özgürleştirmeyi hedeflemiştir.”⁹

I.1.1.Modernist Sanat Anlayışının Ana İlkeleri

Modernist sanat dört önemli özellikle temellenmiştir.¹⁰

1. Özgürlük ve Özgünlük
2. Misyon
3. Sanat Eserinin Metalaşması
4. Seçkincilik”

I.1.1.1.Özgürlük ve Özgünlük:

Sanayi toplumunda öznenin kaybolması olgusu bireyin ekonominin yönlendirmesiyle özgürlüğünü yitirşi sanatsal düzlemde böyle bir özellikte tepki bulmuştur. Modernizmin her soruyu tek bir cevaba bağlayan katı kuralcılığına birden fazla cevabın ve birden fazla temsil şeklinin olduğu yolundaki tepkiye bağlı olarak kendini gösteren bir özelliktir. Gerçeğin bu farklılaşımı modern sanatta gerçekliği temsil eden nesneyi değil sanatçının duygularını ve kendisine özgün yorumlarını yansıtmalıdır. Modernist sanatın asıl özelliğidir bu orijinallik kültürü. Sanatta ya da kültürde mutlak olarak yeni bir başlangıç yapma olanağına ve bunun gerekli olduğuna duyulan inanç ve bununla ilişkili olarak gerçek sanat yapıtının mutlak, kendini temellendiren tekliğine, emsalsizliğine duyulan inançtır.¹¹ Edebi düzlemde yansıtmacı romanın klasik yansıtma

⁹ A.g.e., s.36.

¹⁰ Gencay ŞAYLAN, a.g.e., s.64.

¹¹ Steven CONNOR, *Postmodernist Kültür – Çağdaş Olanın Kuramlarına Bir Giriş*, (Çev.: Doğan Şahiner), YKY, İstanbul, 2001, s.355.

formunun dışındaki yaklaşımlar da modernist sanatın özgürlük ilkesinin bir yansıması olarak değerlendirilebilir.

I.1.1.2. Misyon:

Modernist sanat için belirlenen diğer bir özellik olan misyon, özgürlük ve özgünlük ilkesiyle çelişir gibi görünmekle birlikte eserin içeriği bağlamında değerlendirildiğinde önemli bir gerekliliktir. Sanatçının yaratıcılığını ortaya koyabilmek için özgür ve özgün olması gerekir fakat eserinin de bir mesajı olmalıdır. Sanatçının, içinde bulunduğu ortamda kendisini sorumlu hissettiği bir meseleyi eserinde yansıtmasını öngören bir özelliktir. “Modern metin belirlenebilir okurların oluşturduğu özgül bir kümeye kesin bir mesaj iletme çabasıdır. Belli bir durumun , tarihsel bir dönemin içinden çıktığı için toplumsal, psikolojik, ekonomik ve siyasi ortamın çevresi içinde anlaşılmalıdır.”¹² Modernist metinlerde çoğu zaman avangard anlayış ile devrimci propagandaya yönelik misyon özdeşleşmiştir.¹³

I.1.1.3. Sanat Eserinin Metalaşması:

Sanat ürünlerinin metalaşması sanatçının, yaratısı için pazara girmesi ve bu pazarda yarışmaya başlaması demektir.¹⁴ Kapitalist sistemin kaçınılmaz sonucu olarak değerlendirilebilecek olan yarış, bir başka ifadeyle “yaratıcı yıkıcılık”, sanatı da etkisi altına almıştır. Sanatçı eserini yaratır ve yeniden üretebilmek için diğer sanatçılarla aynı düzlemde yarışmak durumunda kalır; yarışla birlikte yıkım süreci de başlamış olur. Eskiye yıkmaya yönelik tavrın içerisinde sanat eseri de aktif olarak yer almış olur. Modern

¹² Pauline Marie ROSENAU, *Postmodernizm ve Toplum Bilimleri*, (Çev.: Tuncay Birkan), Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara, 2004, s.62.

¹³ Gencay ŞAYLAN, *Postmodernizm*, s.65.

¹⁴ A.g.e.,s.59.

sanatın bu özelliği özgünlük özelliğiyle etkileşim içerisindedir. Sistemin doğal sonucu olan yarışta sanatçının sanatçı olarak var olabilmesi / öne çıkabilmesi için de özgün olması gerekmektedir.

I.1.1.4. Seçkincilik:

İnsan aklının öncelendiği, Aydınlanma çağının yarattığı bilimselliğe bağlı olarak gerçekleştirilen teknolojik buluşlar gerçekliği anlaşılmaz / çözümlenemez hale getirir. Bu gerçekliğe bağlı olarak oluşan yeni yaşam tarzı şaşkın, kafası karışık, pasifize olmuş ve yabancılaşmış bir birey yaratır. Modernist sanat da karmaşık yaşam ve onun karşısındaki bireyin etkileşimini irdeleme noktasında gündeme gelmiştir. Bilim adamlarının yeni zaman-uzam teorileri, teknolojinin ürünü olan karmaşık aygıtlar kolay algılanamayan gerçeklikler sunar insana. Eğer gerçeklik ya da bir başka deyişle konu alanı giderek karmaşıklaşıyorsa (toplumun gelişmesi gibi) sanatçının yorumu da giderek karmaşıklaşabilecek ve anlatım soyutlaşabilecektir. Bu durumda, sanatsal ürün ile karşı karşıya kalan seyirci, dinleyici ya da okuyucunun yorumsal mesajı kavrayabilmesi için konunun karmaşası hakkında bir ön bilgi ya da fikir sahibi olması gerekecektir. Bu ise kaçınılmaz olarak bir seçkinciliğin gündeme gelmesi demektir.¹⁵

Modern hayatın garip gerçekliğinin sanatsal düzleme yansıması da özellikle romana yansıması gerçekliğin kendisi gibi karmaşık biçim denemeleri şeklinde olmuştur. Sonu gelmeyen uzun cümleler, sembolist ifadeler önemli özellikleri haline gelmiştir romanın. Zamanın bilindik şekilde akmamasının keşfi romanda kurgunun deformasyonu kendini gösterir. Zamanın, yansıtmacı romandaki dün- bugün- yarın sırasıyla akışı, modernist eserlerde bilinç akışı, geriye dönüş gibi tekniklerle kesilir. Bu

¹⁵ Gencay ŞAYLAN, *Postmodernizm*, s.68.

yoğunluğu ve karmaşıklığıyla ulaşabildiği az sayıda seçkin okur kitlesiyle yetinmesi modernist sanatın belirleyici özelliği haline gelir. Bu özelliğiyle de sanatsal modernizmin hem geleneksel kültürlere karşı bir başkaldırı hem de popüler kültüre düşmanca bir tutum içinde olduğu rahatlıkla söylenebilir.¹⁶

I.1.2. Modernizmin Yan Kolu Olarak Avangard

Sanat ürünlerinin metalaşmasının doğal getirisi olan öne çıkma / hayatta kalma yarışı “yaratıcı yıkıcılık” çözümlenmesi ile açıklanabilir.¹⁷ Modernist sanat içerisinde değerlendirilebilecek ve sürekli farklı olmayı vurgulayan, yeniliği ve değişimi savunan, kendinden öncekileri ve birbirlerini eleştiriye tutan ya da yıkmaya çalışan estetik anlayışlar, akımlar (kübizm, dadaizm, sürrealizm) da bu yaratıcı yıkıcılık olgusunu yansıtmaktadır. Böylesi bir oluşum da “değişimi; eskiyi yadsımayı ifade eden yeni ve popüler bir kavrama yol açmıştır: avant-garde”¹⁸.

Avangard kavramı, sürekli önde ve yeni olmayı ifade eder. Önde ve yeni olmak da eskinin ortadan kalkmasıyla / yok sayılmasıyla mümkün olabilecektir.

İnsan aklına duyulan güvenle her alanda ilerlemeci bir anlayış geliştirmiştir modernizm. İnsan, akli ve bilim sayesinde sürekli yenilenecek, yenileyecektir. Sanatın ilerici olduğunu ve bu nedenle günümüzün üslubunun dünkünden üstün olduğunu varsayan modernizmin bu savunusunu da avangard kapsamında değerlendirmek gerekir.¹⁹

Avangard hareketi belli bir üslupla tanımlamak mümkün olmamaktadır. Bir hareketi olumsuzlarken onun karşısında savunulan belirli bir biçem yoktur. “Dadacı ya da Gerçeküstücü biçem diye bir şey yoktur. Avangard hareketin ayırt edici özelliklerinden

¹⁶ Ahmet CEVİZCİ, *Felsefe Sözlüğü*, Modernizm maddesi.

¹⁷ Gencay ŞAYLAN, *Postmodernizm*, s.60.

¹⁸ Gencay ŞAYLAN, *Postmodernizm*, s.60.

¹⁹ Eric HOBBSAWM, *Kısa 20. Yüzyıl Tarihi – 1914-1991 Aşırılıklar Çağı*, (Çev.: Yavuz Alogan), Sarmal Yayıncılık, Ankara, 1994, s.616.

biri gerek kendi döneminin gerekse geçmiş dönemlerin sanat teknikleri karşısındaki üstünlüğüdür. Avangard hareketin yaptıkları arasında tekniklerin ve biçemlerin birbirini tarihsel olarak izlemesinin yerine birbirinden apayrı olan teknik ve biçemlerin eşzamanlılığının geçirilmiş olması gösterilebilir.”²⁰ Görüldüğü üzere avangard hareketler sanat araçlarının kullanılabilirliğini prensip haline getirerek dönem stili imkânını ortadan kaldırmıştır. “Bu hareketlerin ortaklığı, aralarında yer yer muazzam farklar olmasına rağmen, hepsinin, daha önceki sanatın tekil sanatsal prosedürlerini değil, o sanatı toptan reddetmeleri, böylece gelenekten radikal bir kopuş gerçekleştirmeleridir. En uç örneklerinde, başat hedefleri burjuva toplumunda geliştiği şekliyle sanat kurumudur.”²¹

Avangard, sanatın, kurumlaştırılarak toplumdan koparılmasına karşı çıkıştır. Sanatın kurumlaşması kurallara sıkıştırılması anlamına da gelmektedir. Bu da avangardın bünyesindeki özgürlükçülükle bağdaşmaz. “Avangard öncesi sanatın (organiklik, parçaların bütüne tabiyeti gibi) asli birtakım kategorileri, avangardist eserde düpedüz olumsuzlanmıştır.”²²

Avangard hareketlerin saldırıları, temelde daha önceki bir sanat tarzına değil, burjuva toplumundaki sanatın statüsüne; “insanların yaşam pratiğiyle ilgisi kalmayan”²³ sanatın kendisini olumsuzlarlar.”

“Avangard incelemelerinin çoğu aynı tarihsel şemayı izler: Avangard 1848 öncesinde, romantizmin isyanıyla peydahlanır. Bu tarihteki kırılmanın ardından yükselen sanatın özerkleşmesine koşut olarak modernist bir mahiyet alır ve modernizmle ortak bir evrime girer; adeta onunla özdeşleşir. Dolayısıyla, avangard ile modernizm kavramları arasında temelli bir ayırım okunmaz, her ikisi de yer yer aynı ruhu, aynı bilinci paylaşırlar:

²⁰ Madan SARUP, *Post-yapısalcılık ve Post-modernizm*, s.205.

²¹ Peter BÜRGER, *Avangard Kuramı*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2003, s.55.

²² A.g.e., s.58.

²³ A.g.e., s.104.

Her ikisi de sanatçının topluma ve kendine yabancılaşmasıyla burjuva zihniyeti karşısında aldığı tavırları ifade eder.”²⁴

I.2. Postmodernizm

Postmodernizmi, en genel şekliyle günümüzde kapitalist kültürde öncelikle sanatsal düzlemde ortaya çıkan söylem olarak ifade etmek mümkündür. Modernizm, modernlik kültürü diye görüldüyse, o zaman postmodernizmin de postmodernlik kültürü olarak görülmesi gerektiği yönünde bir duygu hakimdir.²⁵

Başka bir deyişle postmodernizmi, postmodernitenin sanattaki uzantısı olarak adlandırmak mümkündür.²⁶

Yirminci yüzyılın ikinci yarısından sonra modernist hareketin tekerciliğinden, katılığında rahatsızlık duyulmaya başlanmasıyla birlikte postmodernizm diye adlandırılan söylem gündeme gelmiş ve kültürel dünyaya teknoloji, endüstri ve bilimin ışığında anlam kazandırmayı amaçlayan ilerlemeci, ciddi, kesin ve keskin hatlardan oluşan modernizmin karşısında alaycı bir söylem olarak yer almıştır.

Postmodernizm, ileri kapitalist kültürün bir sonucudur. Edebiyatta, plastik sanatlarda, müzikte, resimde vb. alanlarda düşünce olarak ironiyi, oyunsuluğu, keyfiliği, parçalanmayı, pastiş, anarşiyi vurgulayan bir harekettir.²⁷

‘Postmodernizm’ ilkin 1960’larda Leslie Fiedler ve Ihab Hassan gibi, postmodern edebiyatın ne olduğuna ilişkin oldukça farklı görüşleri olan edebiyat

²⁴ A.g.e, s.14.

²⁵ Madan SARUP, *Postyapısalcılık ve Postmodernizm*, s.190.

²⁶ Daha önceki alt bölümde modernite-modernizm ayrımına değinilmişti. Bu çalışmada postmodernizm-postmodernite ayrımı için de benzer bir yol izlenmiştir. Ancak, bu ayrımla çelişik olarak Yrd. Doç. Dr. İsmet Emre’nin *Postmodernizm ve Edebiyat* adlı eserinde postmodernite ve postmodernizm, birbirini kronolojik olarak takip eden iki edebî süreç olarak değerlendirilmiştir. Postmodernite dönemi modernizmi takip eden ve postmodernizme geçiş aşaması olarak ele alınarak bizim çalışmamızda modernist eserler olarak kabul edilen Kafka ve Joyce’un eserleri de bu döneme dahil edilmiştir.

²⁷ Tuğba ÇELİK, *Alev Alatlının Romanlarında Modernizm ve Postmodernizmin Yansımaları*, Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Ankara, 2002, s.4.

eleştirmenleri tarafından kullanılmıştır.²⁸ Birleşik Amerikalı yazar- eleştirmen Ihab Hassan ‘postmodern’ terimine ilk kez 1934 yılında Frederico de Onis tarafından yayınlanmış, *Ispanyol ve Ispanyol–American Şiirleri Antolojisi* başlıklı bir şiir antolojisinde rastladığını yazar.²⁹

Terimin daha yaygın bir geçerlik kazanması 1960’ların sonunda gerçekleşir. İlk kullanılmaya başlandığında 2. Dünya Savaşı sonrası tanımlamak için kullanılan bu sözcük sonraları zaman sınırlamalarının dışında felsefik bir anlam kazanarak tüm sanatı, hatta yaşamı saran bir düşünce biçimi olarak kullanılmaya başlamıştır.³⁰

Savaş sonrasında ekonomik büyümesi, kendi kendini sorgulamayı yeğlemesi, kaderi belirleyen bir durum haline geldi. 1970’lerden bu yana yaşanan süratli değişim beraberinde belirsizliği getirmiştir.³¹

Etzioni’ye göre, 2. Dünya Savaşı sonrası, yeni iletişim, enformasyon biçimleri ve enerji kaynaklarının sunulmasının postmodern bir dönemin başladığını haber vermesi bakımından tarihte bir dönüm noktası sayılmaktadır.³²

İkinci Dünya Savaşından sonra modern çağdan bir ‘postmodern’ kopuş nosyonu, İngiliz tarihçi Arnold Toynbee’nin çalışmalarında ortaya çıktı.³³ Savaş sonrasında bolca alkışlanan ‘refah toplumu’nun yarattığı boğucu konformizme karşı tüm Batıda 1960’lı yıllarda baş gösteren toplumsal- politik hareketler, yeni düşünsel akımlar ve kültürel başkaldırıları, katı ve baskıcı bir modern topluma karşı yaygın bir ayaklanmanın ortaya çıkmakta olduğu duygusunu yarattı.³⁴

²⁸ *Modernite versus Postmodernite*,

²⁹ Dilek DOLTAŞ, *Postmodernizm*, s.34.

³⁰ Oya Batum MENTEŞE, a.g.y., s.236.

³¹ Mehmet İNCEOĞLU, *Modernizm ve Postmodernizmin Sentaktik/Semantik Yapısının Karşılaştırmalı Çözümlemesi*, KATÜ, Mimarlık Anabilim Dalı, Trabzon, 1999, s.9.

³² Steven BEST- Douglas KELLNER, *Postmodern Teori- Eleştirel Soruşturmalar*, Çev.: M. Küçük, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 1998, s.27.

³³ S.BEST- D. KELLNER, s.19.

³⁴ A.g.e., s.10.

Postmodernlik teorisyenleri (Baudrillard, Lyotard), bilgisayarlar ve medya gibi teknolojilerin, yeni bilgi biçimlerinin ve toplumsal- ekonomik sistemdeki değişimlerin bir postmodern toplumsal oluşum ürettiğini iddia etmektedirler.³⁵

Harvey gibi neo-Marksist teorisyenler ise postmoderni, sermayenin dünya çapında daha yüksek bir derecede nüfuz sağlaması ve homojenleşmesinin damgasını taşıyan kapitalizmin daha yüksek bir aşamasının gelişimi çerçevesinde yorumlamaktadır.³⁶

Epstein, moderniteyi Rönesans'tan sonraki beş yüz yıllık süreç, modernizmi de bu sürecin son elli yılını kapsayan bir eleştirel sanat akımı olarak değerlendirdikten sonra, postmodernite döneminin, modernizm akımının bitişiyle, yirminci yüz yılın ikinci yarısında başladığını ve ne zaman biteceğinin henüz bilinmediğini dile getirir. Postmodernite, durum ve yaklaşım olarak modernitenin ortaya çıkardığı hümanizmin, bireyselliğin ve biçimsel liberalizmin sonunu gösterir, evrensel insan kavramını, birey merkezli düşüncüyü siler ve merkezi belirli olmayan, devingen söylemleri ve dünya görüşlerini benimser.³⁷ Hassan'a göre postmodernizm bugün yalnızca bir kültür olgusudur ve yüksek teknolojiye sahip, medya bağımlı, zengin toplumlarda gözlenir.³⁸ Çok uluslu kapitalizm, bilgisayar teknolojileri, uluslar arası terörizm ve çeşitli bölücü, etnik, ulusçu, ırkçı ve dinci hareketler postmodernite kapsamı içinde değerlendirilebilir.

Harvey'e göre kültürel modernizmin ortaya çıkışının nedeni kapitalist süreçte iki ayrı dönemi temsil eden fordist üretimden postfordist üretime geçiştir.

Teknolojideki gelişimlerin hızı ve bilgisayarlı bilgi üretim süreci üretim modelinde de değişim yaratmış, tek tip çokluk yerine çeşitliliği, entegre büyüklük yerine

³⁵ A.g.e., s.16.

³⁶ A.g.e., s.16.

³⁷ Dilek DOLTAŞ, *Postmodernizm*, s. 193.

³⁸ A.g.e., s.195-196.

parçalanmış küçüklerin görünmeyen birliğini getirmiştir. 1960'ların ortalarında başlayan bu süreç, üretimin esnekleştirilmesine dayalı Post-Fordizm olarak adlandırılmaktadır.

Fordizmin bir rejim olarak temel özelliklerinden biri, devletin düzenleyici bir unsur olarak ekonomiye müdahalesidir. Post-fordist yapıda “küçük devlet, büyük özel teşebbüs” türünden söylemler devletin ekonomik yapıdaki etkisinin azaldığını ifade etmektedir.

Devletin ekonomiye müdahalesinin azaltılması bir anlamda devletin sosyal yaşamdaki etkisinin de yok olmaya başladığının ifadesidir. Söz konusu yapılanmada devletin “sosyal devlet” işlevi azaltılmış, sosyal ve ekonomik hakları güvence altına alan mevzuatın değiştirilmesi ve örgütlenmelerin parçalanması sürecine girilmiştir. Emeğe dayalı oluşan sınıfların parçalanmasına neden olunmuştur.

Bilgisayarlı iletişim alanındaki gelişmeler sermayeye büyük bir hareketlilik kazandırmıştır. 1980'li yıllardaki bu yapılanmanın anlamı ise postmodern anlayışın ideolojik ifadesi şeklinde tanımlanabilecek “küreselleşme”dir. Küreselleşme ise ulus-devletleri yerelleştirerek küçültmeyi hedeflemektedir.

Toplumsal sınıfların parçalanması, yöre, ırk, toplumsal cinsiyet ya da tekil-sorun odaklı politikaya dayalı toplumsal hareketlerin yükselişi, kitle sendikalarının çöküşü, sınıf uzlaşmacılığına ve kollektivist refah uygulamalarına dayalı Fordist yapının sona ermesi³⁹ toplum değerlerinde ve hayat tarzlarında bölük pörçük olmayı, çoğulculaşmayı ve postmodernist kültüre yaklaşmayı beraberinde getirmektedir.

³⁹ Krishan KUMAR, *Sanayi Sonrası Toplumdan Postmodern Topluma Çağdaş Dünyanın Yeni Kuramları*, s.70-71.

Harvey'e göre postmodernist felsefi düşüncenin temeli insanlığın kurtuluşu adına Aydınlanma projesini tamamen terk etmekte gizlidir.⁴⁰ Ona göre postmodernizm kapitalizmin daha ileri bir aşamasıdır.

Postmodernistlere göre, belirleyici, bütüncül bir toplum kuramı olanaksızdır. Onlara göre genel olarak topluma parçalanmışlık, kaos ve süreksizlik hakimdir.⁴¹ Toplumla ilgili çözümlenmeleri ve önerileri hermeneutics (yorumbilim), yani kutsal kitap ve metinleri yorumlama üzerinedir. Buna göre, toplum- bilimleri belirleyen evrensel kuramlar değil insanın yorumudur.⁴² Buna bağlı olarak postmodernistler bilginin de çoğulcu olacağını ve "hermeneutics" tarzı yaklaşımların geçerli olacağını savunmuşlardır.

Jencks de postmodernizmi genel olarak modernizmin ve modernizmin temel kavramlarından biri olan rasyonelliğin ve bilimsel temsil felsefesinin yadsınması olarak değerlendirmiştir.⁴³ Postmodernizmi, içinde yarışan, farklı eğilim ve yaklaşımların yer aldığı, sınırları belli olmayan bir alan olarak düşünmek gerekir. Bu karmaşa, belirsizlik ve tanımsızlık ortamında, insanların diğerlerinden farklı olma kaygısı postmodern söylemin etkinliğini ve yaygınlığını artırmıştır.

Postmodernizm, modernizmin ciddiyetinin aksine yeni bir ilgisizlik, yeni bir şakacılık sergiler.⁴⁴ Modernist sanatın biçimsel bilgisinin ve talepkarlığının aksine, "yüksek kültür" ve "popüler kültür" biçimlerini karıştıran, estetik sınırları alt üst eden, sanatın alanını, reklam imgelerinin televizyonun değişken mozaiklerini ve her zaman tüketim kapitalizmini çoğaltarak üreten postmodernist ortam bölük pörçük ve eklektiktir.

Yüksek modernizmin ahlaki ciddiyetinin yerini ironi, kinizm, ticari tutumlar ve nihilizm almıştır. Heller ve Feher'a göre nihilizm ve bu söylemi onaylayanlar, artık

⁴⁰ David HARVEY, *Postmodernliğin Durumu*, s. 27.

⁴¹ Gencay ŞAYLAN, *Postmodernizm*, s.192.

⁴² A.g.e., s.8.

⁴³ A.g.e., s.21.

⁴⁴ Andreas HUYSSSEN, "Postmodernin Haritasını Yapmak", *Modernite versus Postmodernite*, s. 227.

hiçbir norm bulunmadığını, erdemlerin yok olduğunu, insanların bir yandan araççı bir biçimde hareket ederken öte yandan hiçbir içsel ahlaki motivasyona sahip olmadan dışsal kurumsal rol ve gerekliliklere uyum sağladıklarını düşünmektedirler.⁴⁵

Bu düşüncenin temelini atan Alman düşünür Nietzsche'dir

Nietzsche'ye göre doğru bilgi görelidir, gerçeğin temsili olamaz, onun yerine "yorumbilim" vardır. Kuşku duyulamayacak evrensel ahlaki değerlerin olmadığını ve 'iyi' ya da 'kötü' gibi temel ahlaki terimlerin gereksiz olduğunu, insanların anlama bağlamında, sübjektif ve birbiriyle çatışan yorumlar geliştirmekten öteye gidemeyecekleri vurgulanmaktadır.⁴⁶

Bell, 1976'da modern dönemin sona erdiğinden söz etmekte ve postmodern çağda, içgüdülerin, duygusal değerlendirmelerin ve tepkilerin ön plana çıktığı bir ortamda anti-burjuva ve hedonist tepkilerin belirleyici olduğunu, ortaya güçlü, giderek büyüyen bir bohem alt-kültürün çıktığını ifade etmektedir.⁴⁷

I.2.1. Postmodernizmin Modernizme Yönelik Eleştirileri

Susan Sontag (1972), Leslie Fiedler (1971) ve Ihab Hassan'a (1971) göre postmodern kültür, modernizmin ve modernliğin baskıcı boyutuna karşı çıkan olumlu bir gelişmedir.⁴⁸

Postmodernizmin modernizme yönelik eleştirilerini en genel anlamda tekliğe ve doğruluğa karşı çıkış başlığı altında değerlendirmek mümkün olmakla birlikte yine aynı bağlamda 'evrenselliğe, seçkinciliğe, geçmişten kopuşa' karşı çıkış olarak açımlayabiliriz.

⁴⁵ Hellner A.- Feher F., *Postmodern Politik Durum*, (Çev.: Şükrü Argın- Osman Akınhay), Öteki Yayınevi, 1993, s.69.

⁴⁶ Ahmet CEVİZCİ, *Felsefe Sözlüğü*, Paradigma Yayınları, Ankara 1999, s.761.

⁴⁷ Gencay ŞAYLAN, *Postmodernizm*, s.38.

⁴⁸ S. BEST – D. KELLNER, *Postmodern Teori*, (Çev.: Mehmet Küçük), Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1998, s.24.

Postmodernite, moderniteden farklılaşmadır ve bu anlamda postmodernizm, modernite dönemi rasyonalizmi, modernite dönemi kartezyenizmi ve hümanizmi, modernite döneminin büyük tahkiyeleri / anlatıları, Aydınlanma ve kolonyalizmin yirminci yüzyılın ortalarından sonra çöküşünün doğurduğu dünya şartları karşısında geliştirilmiş bir tepkiler demetidir.⁴⁹

Postmodernistler modernliğin yarattığı her şeyi eleştiriler: Batı uygarlığının deneyim birikimi, sanayileşme, şehirleşme, ileri teknoloji, ulus-devlet, hız şeridindeki hayat. Modern önceliklere meydan okurlar: Kariyer, büro, bireysel sorumluluk, bürokrasi, liberal demokrasi, hoşgörü, hümanizm, eşitlikçilik, değer içermeyen deneyler, değerlendirme ölçütleri, tarafsız prosedürler, gayri şahsi kurallar ve rasyonalite.⁵⁰

Postmodernizmin modernizme yönelttiği eleştirilerden en belirginini de işte bu akıl ve rasyonalite kavramlarının belirleyici rolüne ilişkindir. Modern bilim akıllı esas alışıyla karakterize edilmektedir. Akla dayalı düşünce sisteminde istenen, tek bir doğruya ulaşmaktır. Bu da birlik ve bütünlüğü ve evrenselliği beraberinde getirir. Postmodernizm ise modernizmin bu akılcılığına her durumun farklı çözümler gerektirdiğini öne sürerek karşı çıkar.

Modernizm, akıl yürütme ve bilim yolu ile insanın doğaya egemen olmasını ve böylece doğaya karşı özgürleşeceğini öngörmektedir. Buna göre özgürleşmek için doğa üzerinde baskı kurmak gerekmektedir. Ama baskı kurarak özgürleşme kendi içinde paradoksaldır. Modernizmin bu tavrına, doğa üzerinde baskı kurmanın, kaçınılmaz olarak

⁴⁹ John W. MUPHY, *Postmodern Sosyal Analiz ve Postmodern eleştiri*, (Çev.: Hüsamettin Arslan), Paradigma

Yayımları, İstanbul, 2000, s.3.

⁵⁰ Pauline Marie ROSENAU, a.g.e., s.23.

insana da egemen olma arzusuna dönüşeceği ileri sürülerek postmodernistlerce eleştirilmektedir.⁵¹

Postmodernistlere göre, bilim ve akıl sayesinde her sorunun çözüleceği ve mükemmelliğe ulaşılacağı inancı bir düşünce olmaktan öteye geçememiştir. 21. yüzyılın eşliğinde “bilgi çağı” olarak adlandırılan bir bilimsel- teknolojik dönüşüm yaşanırken bile insanoğlu açlık, yoksulluk, gerilik, savaş, baskı vb. sorunları aşamamış gözükmekte, bugüne bakarak gelecek için iyimser kestirimler yapmak pek mümkün olmamaktadır.⁵²

Nazi kamplarında yaşanan vahşet, atom bombasının keşfiyle Nagazaki’de yaşanan katliam... Postmodernistler, bu olayların açıklamasının ‘akıl’ çerçevesi içinde yapılabilmesinin mümkün olamayacağı savı ile modernizmin akılcılığına ve bilime karşı çıkarlar. Akıl sayesinde gelişen bilim, teknolojik gelişmeler insanlığı yaşanması bir geleceğe götürmemektedir.⁵³

Postmodernizm modernizmi eleştirdiği süreçte kendisi de eleştirilmeye devam etmektedir. Bilimsel söyleme karşı olan postmodernizm, aslında kaynağını önemli ölçüde bilimsel gelişmelerden alır. Dayanak bulduğu görüşlerin bilimsel çalışmaların bir sonucu olması bir çelişki sayılabilir.⁵⁴

Foucault, aklın sınırlarından söz etmenin mümkün olamayacağını belirtir (What Is Enlightenment?):

Bir olgunun sınırı ancak onu her türlü olumsuzlukla içinde sürekli aşmayı deneyerek belirlenebilir. Olumsuzluklar ise doğal olarak sürekli değiştiğinden aklın kullanım alanı ve biçimi her defasında farklı olmak zorundadır, dolayısıyla da onun sınırı sürekli olarak değişik biçimlerde yeniden aşılmaya çalışılmak durumundadır. Böylece tek ve herkes için geçerli bir sınırdan söz etmek mümkün değildir.⁵⁵

⁵¹ Gencay ŞAYLAN, *Postmodernizm*, s.104.

⁵² Gencay ŞAYLAN, *a.g.e.*, s.35.

⁵³ Erhan ATİKER, *Modernizm ve Kitle Toplumu*, Vadi Yayınları, Ankara 1998, s.86.

⁵⁴ Gözde DEDEOĞLU, *Etik Düşünce ve Postmodernizm*, Telos Yayıncılık, İstanbul 2004, s. 80.

⁵⁵ Alıntılanan kaynak: Dilek DOLTAŞ, *Postmodernizm*, s.43.

Modernizmin akla bağımlılığıyla aynı bağlamda ele alınabilecek bir özelliği de tek doğrucu oluşudur. Akıl merkeze alındığında her durum için tek bir doğruya ulaşılabilir. Modernizm bu bakış açısıyla insanlık için ortak bir iyi belirlemeye çalışır. Postmodernistlere göre ise herkesin çıkarına olacak bir iyinin tanımı yapılamadığından ortak bir iyinin bulunması da olanaksızlaşır. Dahl'a göre burada ortaya çıkan sorun, ortak iyinin belki herkesin kabul edebileceği türde ama çok soyut ve genel ilkeler biçiminde tanımlanmasının, pratikte kararlar alınması gerektiğinde verilecek kararların bu ilkelere uygun düşüp düşmediği konusunda yine görüş ayrılıklarına neden olmasıdır. Dolayısıyla ortak iyi teorik (önsel olarak belirlenen) ilkeler biçiminde değil, alınacak kararların her birinin herkesin ortak çıkarına olduğunun belirlenmesiyle bulunabilir.⁵⁶

Bir başka deyişle, postmodernistlere göre alınan bir kararın, bu karardan etkilenebilecek herkesin yararına olup olmadığının sınanması gerekmektedir; eğer bu yapılamıyorsa 'ortak iyi' belirlemesinin güvenilirliği olamaz.

Lyotard, *Postmodern Durum*'unda bilimsel verilerin diğer verilerden farklı olmadığını öne sürer. Bütün bilgi bir yorum modalitesini temsil eder ve başka hiçbir şeyi temsil etmez. Hayatın tüm alanlarına dil hakim olduğu için, bilimin sağladığı şey, gerçekliğin yalnızca bir yorumudur. Her türlü bilgi dil-bağımlı olduğu için hakikat her zaman keyfi bir şey olarak kalacaktır.⁵⁷

Postmodernistlere göre bilim, sadece başka bir sembolizm türüdür. Bu yüzden bilim gerçeğin merkezi değildir.⁵⁸ Yine Lyotard' göre eğer herhangi bir şey, bir topluluk, üzerinde anlaştığı müddetçe bilgi olarak addediliyorsa o halde modern kimyanın ortaçağ simyasından daha iyi olduğu söylenemez. Tüm söylenebilecek olan farklı bilgilere dayanan

⁵⁶ Erhan ATİKER, *Modernizm ve Kitle Toplumu*, s.96.

⁵⁷ Pauline Marie ROSENAU, *Postmodernizm ve Toplum Bilimleri*, s.119.

⁵⁸ John W. MURPHY, *Postmodern Sosyal Analiz ve Postmodern Eleştiri*, s.176.

farklı sistemlerin ikisinin de farklı toplulukların üyeleri arasındaki ortak konuşmanın sonucu olduğudur.⁵⁹

Postmodernizmin savunusu olan dil-bağımlı bir bilginin ya da doğrunun her insan, her ülke için aynı değeri, aynı doğruluğu taşımayacağı yönündedir. Bu da bilginin anlatısı olan üst-anlatılara yani modernizmin teorik söylemine karşı eleştiri noktası oluşturur. Teorik söylemler içerdiği kesinlikten ötürü evrensellik taşır. Postmodernizm yine aynı sava dayanarak modernizmin evrenselliğine karşı yerelliği ve belirsizliği çıkarır. Postmodern düşünürlere göre, genel olarak toplumda parçalanmışlık ve süreksizlik vardır ve bu nedenle herhangi bir toplumsal kuramın belirleme iddiası havada kalacaktır. Lyotard, ortada tek bir us değil çeşitli uslar olmasından ötürü artık bütünleştirici bir us düşüncesi hakkında konuşamayacağımıza inanır.⁶⁰

Bireysel gereksemeler (iç doğa) üst-ben aracılığıyla toplumsal gereksemeler doğrultusunda yönlendirilerek kişilik oluştuğunda araçsal us ile özne arasında bir ayırım yapmak gerekecektir. Şöyle ki; toplumsal nitelikteki araçsal us ile kişisel arzu ve içgüdüler birbiriyle çatışma içine girerler. Bu yüzden modernlik ilerledikçe mutluluk azalır, çünkü özgürlük (irade arzu) ile araçsal us birbiriyle çelişmektedir.⁶¹

Toplum bütünüyle bir değişim içindedir ve modernizmin bütünleştirici ilkelerinin geçerliliğini koruması söz konusu değildir. Toplumun tüm kesimlerinde tesadüfi, yönsüz bir akış söz konusudur. Alanlar ya da kesimler arasındaki sınırlar çözümlenmiş, bu çözümlenme de yeni bir bütünlüğe değil, bir postmodern parçalanma durumuna yol açmıştır.⁶²

Yeni bir yüzyıla girerken karşıt uçlara da varlık hakkı tanıyan hoşgörü, modernizmin karşıtlıklar temeline kurulu anlayışının yerini almıştır. Postmodernizm,

⁵⁹ Niall LUCY, *Postmodern Edebiyat Kuramı*, (Çev.: Aslihan Aksoy), Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2003, s.125.

⁶⁰ Madan SARUP, *Postyaisalcılık ve Postmodernizm*, s.190.

⁶¹ TOURAINE, *Modernliğin Eleştirisi*, YKY, İstanbul 1994, s.147-149.

⁶² Krishan KUMAR, *Sanayi Sonrası Toplumdan Postmodern Topluma - Çağdaş Dünyayı Yeni Kuramları*, Çev: M. KÜÇÜK, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara 1999, s.128.

farklılıkları bireşime ulaştırmak yerine , çeşitliliklerin bir arada , hep birlikte var olması gerektiğini kabullenilmesi gerektiğini ileri sürmektedir. Başka bir deyişle postmodernizm için ya biri ya diğeri demek yerine her ikisi de diyebilmek önemlidir.

Postmodernizmin modernizme karşı tepki gösterdiği bir başka özelliği de modernizmin seçkinciliğidir. Teknolojik gelişmenin sanatı kitleselleştirmede önemli katkılar sağladığı görülmektedir. Ekonomik büyüme, zenginleşme, kentleşme, demokrasinin gelişmesi gibi etkenler sanatın kitleselleşmesine katkıda bulunmuşlardır. Ama bu gelişme modern sanatın seçkinci özelliğini ortadan kaldırmamış ve ortaya modern sanat / popüler sanat ayrımı çıkmıştır. Kitle beğenisini önceleyen sanat anlayışı popüler ya da kitlesel sanat olarak nitelenmiş ve bunun modern sanatın gerisinde kaldığı varsayılmıştır. Popüler sanat, sanayileşmiş bir topluma özgü yaşamı, duyguları ve düşünceleri yansıtmaktadır. Sanayi toplumunda, sanat ürünlerinde teknolojinin etkisi, yaratıcılığın ve modern sanatın öncelediği karmaşıklığın önüne geçmiştir. Özellikle de eğlence endüstrisinin gelişmesiyle birlikte sanat ürünleri de kitle tarafından diğer teknolojik ürünler gibi tüketilmektedir.

1960'lı yıllarda ortaya çıkan ve hızla büyük bir popülerite kazanan pop-art, modernist sanata karşı postmodernist bir tepki olarak tanımlanabilmektedir.⁶³ Pop-art anlayışı ile sanatın seçkinciliğine karşı çıkmıştır. Sanat eserinin özgün olması gerekliliği düşüncesi tamamen yadsınmaktadır.

Sanat eserinin misyonunun olması da eleştirilen özelliklerden biridir. Misyon, içinde bulunulan durumun kritiğinin yapılması ve bir çıkış yolu bulma çabası olarak değerlendirildiğinde, geçmişten kopuş düşüncesi de gündeme gelmektedir. Postmodernistlere göre sanat eserine böyle bir görev yüklenmesi anlamsızdır ve sanat

⁶³ Gencay ŞAYLAN, *Postmodernizm*, s.73.

eseri geçmişi de bugüne taşıyabilmelidir. Postmodernizmin özgünlüğü reddeden tavrı burada da eskiyi gündeme getirir. Tüm söylemler tekrar ve taklitten ibarettir. Kitleleşen yaşamın yansıtılması zorunlu olarak taklidi içerecektir.⁶⁴

Postmodernizmin bu şiddetli eleştirileri, kimi zaman bünyesindeki çelişkiler kimi zaman da yarattığı / yaratabileceği çöküntüler sebebiyle yine şiddetli eleştirilere odak olmaktadır. Kimi araştırmacılarca olumlu bir gelişme olarak nitelendirilirken kimilerince de külliye eleştirel bir söylem alanı olarak değerlendirilerek olumsuzlanan postmodernizme yöneltilen eleştirileri şöyle özetleyebiliriz:

Postmodernizmin bilime ve akla karşı olmasının neticesinde insanlar gerçeği ya da merak ettiklerini daha yoğun olarak metafizik alanlarda aramaya başlamışlardır. Bu durum cehaletle birleştiği zaman ise ortaya kolayca etkilenen ya da yönlendirilebilen insan toplulukları çıkabilmektedir.

Postmodernistler kesin ve doğruya karşı çıkarken görecelik ve kuşkuculuğu öncelerler. Bilim insanları da doğruyu ararken ve deneylerini yinelerken belli ölçüde bir kuşku taşırlar. Ancak “her” değer göreceli olduğunu söylemek ya da her şeye kuşkuyla yaklaşmak paranoyayı besler ve bu durum da ruh sağlığı bozuk insanların oluşturduğu, karmaşanın hüküm sürdüğü huzursuz topluluklar yaratır.⁶⁵ Temel değerlerin ölçüt ya da kaygı olmadığı, kötü ya da doğru olan dile getirildiğinde “kime göre” sorusuyla geçersiz kılındığında insanlık ya da dünya için ortak iyi nasıl oluşturulabilir? Octavio Paz, “İşte bu yüzden, olağanüstü çeşitliliğimizin içinde birleştirici iplikleri aramamız, bulmamız gerekir. İnsanlığa evrensel etiğe genel bir bakış olmazsa birinin diğerinden üstün olduğunu hangi

⁶⁴ A.g.e., s.76.

⁶⁵ Gözde DEDEOĞLU, *Etik Düşünce ve Postmodernizm*, Telos Yayıncılık, İstanbul 2004, s.90.

esasa dayanarak iddia edebiliriz?” diyerek postmodernistlerce reddedilen evrensel değerlerin insanlık için ne denli gerekli olduğunu dile getirmiştir.⁶⁶

Eagleton da aynı bağlamda postmodernizmi eleştirmiştir: “İnsanın evrensel özelliklerinin farklı kültürlerde farklı inşa edildiklerine dikkat çekmek, bu evrensel özelliklerin çürütüldüğü anlamına gelmez. İnsanların farklı özellikleri olabilir ancak bu niye ortak özellikleri olmadığı anlamına gelsin ki?”⁶⁷ Postmodernizmin bu yanılsamaları ve yadsımalarının sonucu olarak *değersizleşmenin* ahlaki bir çöküntüye yol açtığı düşüncesi de modernizmi eleştiren postmodernizme yöneltilen eleştirilerin en dikkate değer boyutudur.

Tarihçi Keith Jenkins de postmodernizme yöneltilen bu tür eleştirilere karşı, “Biz bugün postmodernitenin genel koşulları içerisinde yaşıyoruz. Bu konuda seçeneğimiz yok. Çünkü postmodernite, abone olmak ya a olmamayı seçebileceğimiz bir ideoloji ya da konum değildir; postmodernite tam tamına içinde bulunduğumuz durumdur: Bizim kaderimizdir.” şeklinde bir durum tespiti sunar.⁶⁸

1.2.2. Postmodernizmin Ana Özellikleri

Postmodern araştırmacılar, ‘a priori’ kabul edilen mantık ve akıl tarafından kilitlenen prangalarından kurtarılan gerçekliği, yalnızca açık, ancak alakasız kriterlere göre analiz etmezler, savunularına göre gerçeklik, yansıtılamaz, sadece vardır ve yaşanır.⁶⁹ Bu da gerçekliği tek olma özelliğinden arındırır. Bu doğrultuda da çoğulculuk postmodernizmin en belirleyici özelliği haline gelmektedir.

⁶⁶ *Yüzyılın Sonu- Büyük Düşünürler Çağımızı Yorumluyor*, Koç- Unisys Yayınları, 1996, s.163.

⁶⁷ Terry EAGLETON, *Postmodernizmin Yanılsamaları*, (Çev: Mehmet Küçük), Ayrıntı Yayınları, 1996, 65.

⁶⁸ Richard J. EVANS, *Tarihin Savunusu*, (Çev.: Uygur Kocabaşoğlu), İmge Kitabevi Yayınları, Ankara 1999, s.20-21.

⁶⁹ John W. MURPHY, *Postmodern Sosyal Analiz ve Postmodern Eleştiri*, s.67.

I.2.2.1. Çoğulculuk

Çoğulcu yaklaşım postmodernizmin belirleyici özelliklerinden biridir. Demokratik bir tavır sergileyen postmodernizm bu tutumuyla farklı olanı ölçütlere vurup dışlamak yerine onlara olduğu gibi, bir arada yaşam hakkı tanımaktadır.

Bu da büyük ölçüde, gelişen, genişleyen dünyada ilerleyen kapitalizmin doğal bir sonucu olarak değerlendirilir. Kapitalizmin modernizm sonrası değişen safhalarında teknolojik gelişmelere ve metaya bağımlılığın uç noktalara ulaşması sonucunda sömürünün de şekli değişmiştir. Medya da artık bir sömürü aracı durumundadır ve siyasi baskının yokluğunda da metanın gücüne dayanarak gerçekleştirilebilen kültürlerarası sömürü, çoğulcu yaklaşımı ortaya koymuştur. Kapitalizmin kapsadığı alan bakımından dünya büyüdükçe sömürgeci yaklaşımın ardından eski yöntemlerle kültürleri asimile etme ya da farklılıkları aynılaştırma olanaksızlaşmaya başlayınca emperyalist ülkelerde ırk, din, milliyet bakımından farklı topluluklara ‘çok renklilik’, ‘faklılıkların korunması’, ‘çoğulculuk’ gibi kavramların dayanağıyla kendiliklerini devam ettirme hakkını tanımak bir zorunluluk haline geldi. Bu kavramlar da demokratik toplumların özelliği olma niteliği kazanmış oldu.

Mutlak değerleri ve sui generis gerçekliği yadsıyan postmodernist söylem etikle sınırlandırılmış davranış mandasını reddederek ‘herkes istediğini yapsın’ şeklinde özetlenebilecek davranış modelini önerirler.⁷⁰ Postmodernistlerin önerdiği bu davranış modeli de herkes kadar doğru vardır, şeklindeki bakış açısının getirdiği bir çoğulculuktur.

Böylesi bir süreçle birlikte *hoşgörü* bir devlet politikası haline geldi. Yerel olanın meşrulaştırılması da aynı bağlamda değerlendirilebilirken, bu tavırlar da postmodernizm kapsamında değerlendirilmektedir. Postmodernistlere göre eğer bir

⁷⁰ John W. MURPHY, *Postmodern Sosyal Analiz ve Postmodern Eleştiri*, s.102.

toplum pluralizmi teşvik ediyorsa sağlıklıdır.⁷¹ Bir başka deyişle postmodernistler, özü farklılığa, saygıya dayalı bir ütopyik toplum düzeninin oluşmasını beklerler.⁷²

Postmodernistler, hiyerarşi, mutlak yönetim ve baskıyı önemsemediklerinden, geleneksel politik partilerin üyeleri, postmodern politik programı yetersiz bulurlar. Fakat postmodernistler, insanî özgürlüğün savunucularıdır; projelerinin temeli pluralizmdir.⁷³

“Pozitivist değerlerin üstünlüğündeki bir hiyerarşide var olan karşıtlıkların oluşturduğu temel üzerinde yapılanmış geleneksel batı kültürünün ana taşıyıcılarının yerle bir edildiği bir gelişmedir postmodern. Bu yeni yaşam biçiminde astronomi- astroloji, bilim- büyü, bilimsel tıp- alternatif tıp, teknoloji- çevrecilik vb. bir arada yaşam bulur.

Önceleri, karşıtlıklardan pozitivist/ yasallaşmış olanlarının üstünlüklerini sürdürme çabası içinde şiddetle karşı çıkılan alternatif değerler, bir süre sonra yerleşik kültürel düzende onay bulmuş olan saygınlığı tartışılmaz disiplinler tarafından da kullanılmaya başlanır. Yüzyılın sonlarına doğru, klasik batı müziğinin sıra dışı yorumcuları piyanist Pekinel kardeşlerin Bach’ı caz ritmiyle çalmalarını artık kimse yadırgamaz olmuştur. Geleneksel Türk müziğinde kesin sınırlarla birbirinden ayrılmış olan klasik/ sanat/ halk/ arabesk/ türkü türü eğilimlerin aralarındaki sınırın neredeyse silinmiş olması bu gelişmenin bir uzantısıdır. Batı pop müziğinin ana eğlence aracı olduğu diskotekler/ barlar, artık türküler ve oyun havalarının aynı ölçüde sevildiği mekanlardır.”⁷⁴

Harvey de çoğulculuk bağlamında postmodern dünyayı şöyle özetler:

(...) hepimiz zihnimizde, başka yerlerde yaşadığımız (çoğunlukla turistik) deneyimlerden, sinemadan, televizyondan, sergilerden, turizm broşürlerinden, popüler dergilerden vb. edinilmiş bilgilerden oluşan bir musée imaginaire (hayali müze) ile dolaşırız. Bunların hepsinin aynı anda oynaması kaçınılmazdır. Üstelik bunun böyle olması da hem heyecan vericidir, hem sağlıklıdır. ‘Eğer farklı çağlarda ve kültürlerde

⁷¹ A.g.e., s.104.

⁷² Dilek DOLTAŞ, *Postmodernizm*, s.94.

⁷³ John W. MURPHY, *Postmodern Sosyal Analiz ve Postmodern Eleştiri*, s.172.

⁷⁴ Yıldız ECEVİT, *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*, s.58-59.

yaşama olanağımız varsa, neden kendimizi şimdiki zamanla, yaşanan yerle sınırlamalı? Eklektizm, seçim şansı olan bir kültürün doğal evrimidir.’ Lyotard da bu duyguya aynen yankı verir. ‘Eklektizm çağdaş genel kültürün başlangıç noktasıdır; insan reggae dinler, bir Western seyreder; öğlen yemeğinde McDonald’s yer, akşam yerel mutfak çeşitlerinden; Tokyo’da Paris parfümü sürer, Hong Kong’da retro giyinir.’ Farklılaşmış zevk ve kültürlerin coğrafyası, birçok bakımdan, yüksek enternasyonalizmin herhangi bir anında olduğundan daha şaşırtıcı bir enternasyonalizm potpurisi haline gelir. Bu belki de daha çorba gibi olduğundandır. Buna bir de güçlü göç akımları (yalnızca işgücünün değil, sermayenin de göçü) katılınca, ortaya bir sürü ‘küçük’ İtalyalar, Havanalar, Tokyolar, Koreler, Kingstonlar, Karaşiler’in yanı sıra, Chinatownlar, Latin Amerika kökenlilerin barrio’ları (mahalleleri), Arap semtleri, Türk bölgeleri ve benzerleri çıkar. Ne var ki, San Francisco gibi, azınlıkların topluca çoğunluğu oluşturduğu bir kentte bile bunun etkisi, imgelerin üretimi, temsili görünümler, kostümlü seyirler, sahnelenmiş etnik festivaller aracılığıyla, gerçek coğrafyanın üzerine bir perde çekilmesidir.”⁷⁵

“İlginç bir biçimde, ‘ötekilik’ ve ‘başka dünyalar’ konusuna duyulan ilgiyi postmodernist edebiyatta da hissedebiliriz. Postmodernist edebiyatta bir arada var olan dünyaların çoğulluğunu vurgulayan McHale, bu edebiyatın betimlemeye çalıştığı şeyi kavrayabilmek açısından Foucault’nun *heteropia* kavramının mükemmel bir imge olduğu kanısındadır. Heteropia kavramıyla Foucault ‘çok sayıda bölük pörçük olanaklı dünya’nın ‘olanaksız mekan’da bir arada var olmasını ya da daha basit biçimde, ortak olarak ölçülemeyeceği halde birbiriyle üst üste ya da yan yana getirilmiş mekanları anlatır. Karakterler artık temel bir muammayı nasıl çözeceklerini ya da meydana çıkarabileceklerini düşünmemekte, bunun yerine şu sorulara cevap aramaya zorlanmaktadırlar: Bu hangi dünya? Bu dünyada ne yapılması gerekiyor? Bunu benliklerimden hangisi yapacak?”⁷⁶

“Postmodernistler herhangi bir metin hakkında sonsuz sayıda yorum yapmanın mümkün olduğunu düşünürler, çünkü postmodernistlere göre, kişi dille hiçbir zaman demek istediğini söyleyemez; son kertede metinle ilgili bütün anlamlar, bütün yorumlar

⁷⁵ David HARVEY, *Postmodernliğin Durumu*, s.109.

⁷⁶ A.g.e., s.64.

hakkında karar verilemez. (...) Herhangi bir tikel göstergenin nihai bir anlamı, metnin bütünlüklü bir anlamı olmadığı için, bu postmodernistler hiçbir yoruma diğerinden üstün gözüyle bakmazlar. Çoğul yapılar, çeşit çeşit gerçeklikler ve birçok okuma tarzı barındıran ve kesinliğin olmadığı bir dünyada, postmodernizm bir önermeye diğerleri karşısında ayrıcalık tanımayı reddeder; bütün yorumlar eşit ölçüde ilgiye değerdir.”⁷⁷

1.2.2.2. Tarih Anlayışı

Nietzsche önemli bir düşündürüdür ve gerçekten de yaşamsal bir soru sorup tartışmıştır. ‘Acaba eskiyi yok etmeden, eskiyi ciddi ölçüde muhafaza ederek yeniye kurmak mümkün değil midir?’ Bugünün postmodernleri bu soruyu olumlu bir biçimde yanıtlandırmakta ve eskiyi yıkmadan yeninin nasıl kurulabileceğini tartışmaktadırlar.⁷⁸

Postmodernizmin tarihe bakışına geçmeden önce “tarihçilik”in nasıl değiştiğine bir göz atmak gerekir.

Eski Yunan ve Roma tarihçilerinden Livius’un tarih yazmadaki amacı, dünyaya hakim olan bir topluluğun başarılarını anlatmak, canlı tutmaktır. Bir diğer Romalı tarihçi Tacitus’ göre tarihin amacı erdemli kişileri ve işleri unutulmaktan kurtarmaktır, sadece devlet görevlilerini değil, bunun dışında kalanları da gelecek kuşakları düşünerek, sözlerinde ve davranışlarında erdemli kılmaya yardımcı olmaktır. Tacitus’a göre tarih bir ders verme işlemidir.⁷⁹

Ortaçağda tarihçilik, kralların saltanat yıllarına ya da yargıçların yıllık görev değişimlerine ait kısa açıklamalar şeklindeki basit tarihsel kayıtlar olmanın ötesine geçememiştir.⁸⁰

⁷⁷ Pauline Marie ROSENAU, *Postmodernizm ve Toplum bilimleri*, s.175.

⁷⁸ Gencay ŞAYLAN, *Postmodernizm*, s.102.

⁷⁹ Salih ÖZBARAN, *Tarih, Tarihçi ve Toplum*, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul 1997, s.65.

⁸⁰ A.g.e., s.65.

Rönesans dönemi tarih yazarları da klasik tarihçileri örnek almışlardır Ancak bu döneme ait en büyük değişiklik, tarih anlayışına aklî ve laik anlayışın egemen olmasıdır.⁸¹

16. ve 17. yüzyıllarda tarihçiliğe biraz teorisyenlik bulaşmaya başladıysa da genel anlayışta büyük değişimler kaydedilmemektedir.

19. yüzyıl tarihçiliğinde Alman tarihçi Leopold von Ranke'nin özel bir yeri vardır. Ranke'ye göre tarihçi, her dönemi evrensel tarihin bir parçası gibi düşünüp ele almalıdır.

19. yüzyılda bir de pozitivist tarih anlayışı gelişmiştir. Auguste Comte'un eserleriyle doruğa ulaştırılan pozitivist davranışa göre, “adlarla dolu olan bir tarih” düşüncesi işe yaramaz; tüm geçmiş ancak bireysel ve kolektif doğanın bağlı olduğu sabit yasalar çerçevesinde eksiksiz açıklanabilir.

Emile Durkheim, Karl Lamprecht gibi sosyologlar da tekil olayları; dolayısıyla da siyasal tarihi göz ardı ederek halkın gerçek tarihi olarak değerlendirdikleri kültürel ve ekonomik yaklaşımı savunmuşlardır.

“Tarih”, -yani büyük “T”li tarih olgusunu- yaratan 19. yüzyıldaki bu evrenselleştirici yaklaşımlardır.

Yeni sosyal bilim yaklaşımları, daha eski tarih yazımını çeşitli noktalarda eleştiriyordu: Bu tarih yazımının, tarihin konusunu oluşturmak üzere, çok dar bir biçimde bireyler, özellikle de “büyük adamlar” ve olaylar üzerinde odaklandığını, bunların yer aldığı daha geniş bağlamı ise göz ardı ettiğini öne sürüyordu.⁸² Modern tarihçilik ise evrensel bir nitelik taşır ve dünyayı etkileyen büyük dönüşümlerin esas alınması gerekliliği

⁸¹ A.g.e., s.67.

⁸² Georg G. IGGERS, *Bilimsel Nesnellikten Postmodernizme Yirminci Yüzyılda Tarihyazımı*, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul 2000, s.3-4.

üzerinde durur. Yani tarihin de diğer tüm bilimler gibi nesnel açıklamalar içermesi gerekliliği...

Modernizm, bugünden bakılarak yazıldığı için geçmiş'in de aslında 'bugün' olduğunu ileri sürmesine ve bu doğrultuda 'şimdi'yi öncelemesine bir tepki olarak postmodern söylem geçmişe sahip çıkar ama geçmişe bakış da tüm zamanlardan daha farklıdır.

Modernizmin tarihe bakışı evrensel bir nitelik taşır. Evrensel yasalştırma yoluyla tarihi çözümlene yaklaşımı... Zamanın ileriye doğru akışı da evrensel söylemlere, bir başka deyişle meta söylemlere bağlı olarak açıklanabilir. Doğanın değişmez yasaları gibi tarih de toplumdan topluma farklılık göstererek değil, evrensel değişmezlik yasaları çerçevesinde bir akış gösterir. Komünizmin çöküşü ve liberal demokrasinin 'insanları yönetme biçiminin nihai hali' olduğu iddia edilmiştir.⁸³ Dönüp geriye bakıldığında sanki bütün dünya tarihinin belirli bir hedefe doğru ilerlediği ve nihayet mutlu bir sonla bu kaçınılmaz hedefe ulaşıldığı düşünülmekte, olası dünyaların en iyisinde yaşadığımız, bu dünyanın adının da liberal demokratik kapitalizmin dünyası olduğu iddia edilmektedir.⁸⁴ Böylesi bir yaklaşım da bir anlamda tarihin reddedilişi ya da yok oluşu olarak değerlendirilmiştir.

Önceden belirlenmiş bir düzen içerisinde ilerlemeyi benimseyen modernist yaklaşımda tarih, üst söylemlere uygun olarak büyük T ile yazılarak belirleyici olur. Büyük T'li tarih de önemli bireyler (büyük adamlar), diplomatlar, devlet başkanları, savaşlar, önemli tarihler, ve anlaşmalardan ibaret bir tarih resmi çizer. Bu şekliyle tarih bilimsel ve nesnel olduğu iddiasındadır.

⁸³ Fukuyama, *The End of History*, (Alıntılanan kaynak: Stuart Sim, *Derrida ve Tarihin Sonu*, Everest Yayınları, İstanbul 2000, (Çev: Kaan H. Ökten), s.17.

⁸⁴ Stuart SIM, *Derrida ve Tarihin Sonu*, s.19.

İçlerinde Marksizmin de bulunduğu makro-tarihsel sosyal bilim yaklaşımlarına karşı yöneltilen itirazlar, metodolojik olmaktan çok, siyasal ve etik zemine dayanıyordu. Sosyal bilimin tanımladığı, ayırt edici niteliği modernizasyon olan bir dünya tarihsel süreci kavramına yönelik temel itici güçleri değil, bunlara ayrılmaz şekilde bağlı olan yıkıcı enerjileri de serbest bıraktığını ileri sürdüler. Dahası bu süreç, tıpkı yüksek ve soylu olana odaklanan geleneksel siyasal tarihteki gibi, sosyal bilim-yönelimli tarihte de göz ardı edilmiş olana “küçük insanlar” ın farkına bile varamadıkları, deyim yerindeyse onların arkasından işleyen bir süreçti. Tarihin, sıradan insanların yaşadığı şekilde gündelik yaşam koşullarına dönmesi gerekiyordu.

Gündelik yaşam tarihçilerine göre, tarihsel araştırmaların konusu, iktidarın “merkezi” olarak adlandırdıkları yerden “marjinlere,” çoğunluklara doğru kaymıştı ve onlara göre çoğunluklar, fazlasıyla dezavantajlı ve sömürülen kitlelerdi. Dezavantaja ve sömürüye yapılan bu vurgu, yeni tarihyazımını popüler yaşamın daha önceki romantik tarih geleneklerinden ayırır.⁸⁵

Postmodernizmin temel temalarından biri de eski nesnelere ve eski yaşam biçimlerine yeni anlamlar, yeni potansiyeller bulmadır. Yani hatırlama olgusuyla eskiye yönelme⁸⁶... Ancak eskiye bakış/ yöneliş biraz farklılaşır. Teknolojik gelişmelerin hızıyla biraz uçarılaşmış bir yaklaşımla... Modernizmin kurtulmaya çalıştığı ‘eski’yi farklı bir yaklaşımla açılar ve farklı bir yaklaşımla ‘geçmiş’e sahip çıkar.

Postmodernizm üst anlatıları tamamen reddettiği için tarihin de teorik bir söylemle değerlendirilişini reddeder. Tarihe aklın değil zaman ve mekan bağımlı sıradan insanların yön verdiği savunusu da tarihi küçük harfle yazmayı gerektirmektedir. Gündelik

⁸⁵Georg G. IGGERS, *Bilimsel Nesnellikten Postmodernizme Yirminci Yüzyılda Tarihyazımı*, Tarih vakfı Yurt Yayınları, İstanbul 2000, s.104.

⁸⁶Marshall BERMAN, *Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor*, İletişim Yayınları, İstanbul 1994, (Çev: Ümit Altuğ, Bülent Peker), s.432.

tarih olarak niteleyebileceğimiz boyutta yer alan sıradan, küçük insanların da tarih içerisinde değerlendirilmesi postmodernizmin her alanda önelediği rastlantısallığı tarihsel bağlamda da ön plana çıkarır. Üst anlatılarla belirlenen/ açıklanan tarihsel seyir yerine küçük, ‘sıradan’ insanların da yer aldığı tarihsel akış geçtiğinde tesadüflerin de tarihe yön verdiği/ vereceği düşünülebilir.

Postmodernist yaklaşıma göre bu doğrultuda ele alınan her tarih metni öznedir, içeriğindeki bu öznel bakış açısı da evrensel yasalara dayanarak yadsınamaz. Bu da evrenselliği ve hiyerarşiyi saf dışı ederken öznel ilişkileri ön plana çıkarır.

Postmodernistler, tarihin sıradan insanların gündelik hayat deneyimleri üzerinde, ‘küçük’ konular üzerinde odaklaşacak biçimde radikal bir revizyondan geçirilmesi çağrısında bulunur ya da tarihin daha basmakalıp biçimleri yerine geleneksel anlatıları geçirirler. Onların postmodern tarih versiyonu, hakikati arayan bir faaliyetten çok ‘hikaye anlatmak’tır. Bu hikayelerde ‘tasvir’, ‘açıklama’ kadar önemli hale gelir. Postmodern tarihçiler çelişkileri de kabul ederler çünkü tarih hakkında birçok farklı hikaye anlatılacağını umarlar.⁸⁷ Bunun dile getirdiği şey tarihin daima bir insanî şimdiye döndüğüdür.

Postmodernlere göre tarihler biçimsel düzenlemelerinde romanlar gibidir. Başka bir söyleyişle, metinleştirildiği anda her şey dilde gerçekleşir ve dil de kendisinden başka hiçbir şey aktaramaz.⁸⁸

Bu şekilde tarihin söyleme ait bir uygulama olduğu düşüncesi ilk olarak Hayden White tarafından *Metahistory* (1973) kitabında ortaya atılmıştır. Hayden White ve daha sonraki tarih kuramcılarına göre, tarihsel anlatı, görgül olarak geçerliliği kanıtlanmış olgu veya olaylardan yola çıkarken, bunları tutarlı bir anlatıya dönüştürmek üzere zorunlu

⁸⁷Pauline Marie ROSENAU, *Postmodernizm ve Toplum Bilimleri*, s.105.

⁸⁸Richard J. EVANS, *Tarihin Savunusu*, İmge Kitabevi Yayınları, (Çev: Uygur KOCABAŞOĞLU), Ankara 1999, S.12.

olarak hayali adımlar atılmasını gerektirir. Bu nedenle kurgusal bir unsurun bütün tarihsel söyleme girmesi kaçınılmazdır.⁸⁹ White'a göre edebi tüm öğeler yani ironi, komedi, trajedi, eğretileme, benzetme vs. tarih yazılırken de kullanılmaktadır. Tarih yazarı aynı edebiyatçı gibi öykü anlatma süreci yaşar. Tarihe bu tür yaklaşım tüm yazı ve anlatım tarzlarına ve onların nesnel olma iddialarına bir kuşku getirmiştir. Böylece, tarihin gerçekçiliği romanın gerçekçiliği kadar kurgusaldır.⁹⁰

Görüldüğü gibi postmodernizmin her şeyin dilde gerçekleştiği savunusu tarihe bakışlarında da kendini göstermektedir. Postmodernizm 'tarih'i sadece bir yazı türü olarak algılar ve içerik olarak varlığını reddeder, bu bağlamda sürekli bir metinleştirme kaygısı güder.⁹¹ Gerçeklik sözcüklere dönüştüğü anda kurguya da dönüşür.

Postmodernist tarihçiler bu düşüncelerin ışığında tarihin dilden bağımsız olarak değerlendirilemeyeceğini; çünkü dilin kendinden başka hiçbir şey aktaramayacağı görüşünü savunmuşlardır. Yani postmodern dönemde "tarih" yazılıp yazılamayacağı gündeme gelmiştir.

Böylesi bir yaklaşım da postmodern söylemin tarih anlayışını "geçmişe sahip çıkmak" işlevinden uzaklaştırır. Postmodernizmle birlikte tarih yazılıp yazılamayacağına gündeme gelmesi, evrenselleştirici tutumdan yerelliğe inmekten öte tarihin toptan reddi gibi gözükmektedir. Başka bir deyişle, postmodernizm modernizmi eleştirir fakat ortadan kaldırmak istediği anlayışın yerine bugünü zenginleştirmek için geçmişi yeniden kazanıp ve genişletmek adına ortaya konan sadece kurgusallıktır. Tarih, kurgusal çerçevede bireyselleştirilerek gerçeklikten uzaklaşır. Ancak postmodernistler bunun açıklamasını da

⁸⁹ Georg G. IGGERS, *Bilimsel Nesnellikten Postmodernizme Yirminci Yüzyılda Tarihyazımı*, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul 2000, s.2.

⁹⁰ Serpil OPPERMANN, "*Postmodern Romanda Değişen Anlatım Biçemi ve 'Gerçeklik' / 'Yazı' İkilemi*" Littera Edebiyat Yazıları, Karşı Yayınları, Ankara 1992, C.3, s.254.

⁹¹ Deniz LAPİ, *Postmodernizm ve Sanatsal Yaratma*, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı, Resim-İş Öğretmenliği Bölümü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İzmir, 1999, s.53.

değişen gerçeklik anlayışıyla yaparlar. Postmodernizmin eleştirileri farklı başlıklarda değerlendirilse de aslında reddedilen aklın ve gerçekliğin biçimlediği anlayışlardır. Postmodern tarihin oluşmasında da bu iki reddiyenin etkili olduğu söylenebilir.

Alun Munslow da *Tarihin Yapısökümü* adlı kitabında tarihe postmodernist yaklaşımı açıklamaya çalışmaktadır. Geçmiş ve bir daha geri gelmeyecek hayat deneyimini bıraktığı izlere bakarak aslına uygun olarak yeniden yaratmak mümkün müdür? Yani nesnel ve tek bir tarih yazılabilir mi? Yüzdeki aynı çizgilerden hem aşk acısı hem geçim sıkıntısı hem de kurak iklimin izleri okunabiliyorsa, tarihçinin kurduğu tarih metninin edebiyatçının kurduğu öyküden farkı nedir? Alun Munslow bu sorulara yanıt aranması gerektiğini düşünmektedir. Foucault'ya göre ifade edersek, tarih geçmiş hakkında tarihçilerin çağdaş söylemlerinden ibarettir ve bu tarih, her bilgi gibi iktidar ilişkilerinin kurulmasında ve sürdürülmesinde kullanılır. Munslow, pozitivist ve ampirist tarih anlayışlarının eleştirisi temelinde, postmodern tarih anlayışına bir giriş yapıyor ve sorunlarını tartışıyor: Tarih salt zihinsel ya da salt dilsel bir kendilik olmadığı gibi nesnel de olamaz. Geçmişten bize kalan izler vardır. Ama bu izler kendi başlarına dilsizdir: Onları dillendiren tarihçidir. Tarihçi, fiilen var olan geçmişe açıklayıcı, ideolojik, siyasi nedenlerle hikayeler dayatarak bir anlatı, yani tarih yaratır. Daha doğrusu, Foucault'nun "epistem"lerinin art arda dizilişi gibi, mecazların akışıyla yaratılan bir anlatıyla gerçeklik etkisi yaratır tarihçi. Dilin gerçekliği ne kadar yansıtabildiği, tarih ve tarihçinin neyi anlattığı, tarihsel gerçeklerin ne kadar gerçek olduğu soruları ortadayken yine de tarih yazılabilir mi? Yoksa şöyle mi demeliyiz: Tarih mümkün değildir, geçmiş olsun...

Munslow, tarih hakkında yeniden düşünmeyi önermektedir. Yeniden düşünme işlemine edebiyatla tarih arasındaki ilişkiyi, tarihin bir edebiyat türü olup olmadığını düşünmekle başlanabilir. Tarihi tarih yapan şey, tarihçi tarafından özel bir anlatı formunun

yaratılmasıdır. Çünkü tarih yazmak hikaye yazmakla eşdeğerdir. Tarihte yaşanmış olaylar vardır ve tarihçinin işi bu olayları öykülemektir. Tarihle ilgili ilk problem de burada ortaya çıkar. Yazılan bu öyküler tarihsel gerçeğe ne kadar tekabül etmektedir? Tarihçinin herhangi bir olay hakkındaki öyküsü olayın gerçekliğiyle bire bir aynı mıdır? Tarihçi bir anlatı oluştururken kuşkusuz delillerden faydalanır. Ancak anlatının oluşumunda tarihçinin kendi rolü de inkar edilemez. İnsan içinde yaşadığı toplum tarafından belirlenir. Tarihçinin de kendi toplumsallığından, kendi belirlenmişliğinden sıyrılıp önceki bir zamana ve topluma yönelik nesnel değerlendirmeler yapması mümkün değildir. Ortaya çıkan öykü de geçmişin öyküsü olmaktan çok, tarihçinin geçmişe dair kendi öyküsüdür. Munslow hem tarihin doğasının hem de tarihin gerçekliğinin ampirist yöntemlerle anlaşılamayacağını düşünmektedir. Munslow'un tartıştığı soru, tarihyazımı neden, özel bir anlatı formuna sokulur ve bu anlatıyla geçmişin doğruluğu arasındaki ilişkinin ne olduğu sorusudur ve bu postmodern bir sorudur.⁹²

Postmodernizmle birlikte, “farklılık” ve “farklı olma adına” her türden ve her kültürden şeylerin kullanılabilir duruma gelmesi, postmodernist sanatçıları, doğal olarak üslup kavramından uzaklaştırmıştır. Artık sanatçı ve onun sanatı gündelik yaşantının bir parçası durumundadır. Bu bağlamda sürekli değişen dünyanın hızına erişebilmek için her an farklı bir projeye medyada yerini alan sanatçıların bir üsluba ait olma ya da bir üslup yaratma gibi kaygıları kalmamıştır. Bütün bu tükenişler, sanatçının geçmişe yönelmesine, geçmişe gönderme yaparak dündekini bugüne, şimdiye taşımaya neden olmuştur. Geçmişin tam olarak yok edilmesi gerekli olmadığı gibi mümkün de değildir. Bu yüzden geçmiş yeniden ele alınmalıdır. Ama katışıksız ve saf olarak değil ironik olarak.⁹³

⁹²Ayrıntılı bilgi için bakınız: Alun MUNSLOW, *Tarihin Yapısökümü*, (çev.: Abdullah Yılmaz), Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2000.

⁹³Umberto ECO, *Postscript to The Name of The Rose*, s.73. (Alıntılanan Kaynak: Krishan KUMAR, *Sanayi Sonrası Toplumdan Postmodern Topluma, Çağdaş Dünyanın Yeni Kuramları*, Dost Kitabevi

I.2.3. Postmodernist Sanat Anlayışının Ana Özellikleri

I.2.3.1. Pop-Art

Tüm değerlerin bir hiyerarşi olmaksızın bir arada/ yan yana varlık göstermesi, postmodern yaklaşımın, şimdiye değin görülmedik ölçüde geniş kapsamlı bir demokrasi düşüncesiyle koşutluk içine girmesine yol açar. Gerçekten de, geleneksel / modernist değer hiyerarşisinin her zaman ikinci plana ittiği düşüncelerin/ yaklaşımların/ grupların, postmodern ortamda hiçbir aşağılık duygusuna kapılmadan, eskinin seçkin/ önemli diye etiketledikleriyle yan yana aynı kulvarda yer aldığını görürüz. Elitist eğilimlerle popülist olanın, *kitsch*le saygın denilen edebiyatın birlikte var olduğu, papyonla blucin pantolonun birlikte giyildiği bir dönemin adıdır postmodern.⁹⁴

Pop-art postmodernizmin çoğulcu yaklaşımının / demokratik tavrının ortaya koyduğu bir yönelimdir. Postmodernizm, ‘çeşitlilik’, ‘kültür ürünleri arasındaki hiyerarşi yokluğu’ gibi savunularla demokratik bir portre çizer. Popülist estetik buna temel oluşturmaktadır. Hiyerarşinin ya da sınıfların ortadan kalkması temelinde yüksek kültür ve kitle kültürü arasındaki çizgi de yok olmakta ve postmodernizmin demokratik tutumu tecimsel bir sanat anlayışı yaratmaktadır. Kapitalizmin ileri safhasında eğitim düzeyi düşük grupların beğenisine yönelik, hızla üretilip aynı hızla tüketilen ürünler sunularak kültür de endüstri dalı haline getirilmiştir. İçi çok doldurulmayan – ki bu, üretime hız kazandırmaktadır- tv programları, müzik parçaları, kitaplar; taklit edilerek ucuzlatılan ve yaygınlaştırılan ürünler postmodernizmle özdeşleşmiştir. Hemen eskitmek, yenisini üretmek, tekrar dönüştürmek...

Modernist sanattaki elitist tavrın tersine postmodern sanat anlayışı estetik ölçütlerini popülizm ve eklektizm üzerine kurmaktadır. Sanat yapıtı misyon taşıma

Yayınları, Ankara 1999, s. 136.

⁹⁴ Yıldız ECEVİT, *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*, s.59-60.

işlevinden arındırılmıştır çünkü artık yaşamda da misyon yoktur. Bunun karşılığında postmodern olanda taklit ve popülizm vardır.

Savaş sonrası bolluk döneminde İngiltere’de işçi sınıfı gençleri ceplerinde kapitalist tüketici kültürüne katılmaya yetecek kadar para bulunca, modayı kendi kamusal kimliklerini tanımlamak için aktif olarak kullanıyor, hatta insanlara zevkleri reklam ve medya aracılığıyla dayatmaya çalışan moda sanayiinin karşısında kendi pop-art biçimlerini yaratıyorlardı. Bunun sonucunda, zevklerin (kent merkezlerinin maço erkek kültüründen üniversite kampuslerinin kültürüne kadar uzanan) bir dizi alt kültür aracılığıyla demokratikleştirilmesi, görelilik olarak ezik grupların bile güçlü biçimde örgütlenmiş bir ticari aygıt karşısında kendi kimliklerini biçimlendirme haklarının savaşını verdikleri yaşamsal bir mücadelenin sonucu olarak yorumlanır.⁹⁵

Son yıllarda, akademik eleştirinin daha önce hor gördüğü ya da hiç görmediği bütün bir metin ve pratikler dizisine büyük bir ilgi patlaması yaşandı. Richard Hoggart, Raymond Williams, Roland Barthes ve Stuart Hall’un esin verici önderliğini izleyen çağdaş kültür eleştirmenleri konularını spor, moda, saç stilleri, alış-veriş, oyun ve toplumsal ritüellerden almaya başladılar ve herhangi bir yüksek kültür ürününden esirgemeyecekleri teorik incelik derecesini bu alanlara taşımaktan çekinmediler. Bir anlamda bu durumun kendisi bile postmodern bir fenomendir., zira Jameson’un betimlediği, kültürel, toplumsal ve ekonomik olanın artık birbirinden kolayca ayırt edilemediği kültür alanındaki patlamanın bir sonucu olarak hiyerarşilerin törpülenmesinin ve sınırların bulanıklaşmasının işaretidir.⁹⁶

Terry Eagleton da aynı bağlamda postmodernizmi ‘yüksek kültür ile popüler kültür arasındaki sınırlarla birlikte sanat ile gündelik yaşam arasındaki sınırları da bulanıklaştıran derinlikten yoksun, merkezsiz, temelsiz, oyuncu, türevsel, eklektik, çoğulcu bir sanatta az veya çok yansıtan bir kültürel üslup’⁹⁷ olarak değerlendirir.

⁹⁵ David HARVEY, *Postmodernliğin Durumu*, (Çev.: Sungur Savran), Metis Yayınları, 2.b., İstanbul, 1999, s.78.

⁹⁶ Steven CONNOR, *Postmodernist Kültür*, s.270.

⁹⁷ Terry EAGLETON, *Postmodernizmin Yanılsamaları*, (Çev.: Mehmet Küçük), Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1999, s.10.

Baudrillard da tüketim kültürünü bütünüyle postmodern bir kültür olarak değerlendirir.⁹⁸ Bu kültürde geleneksel ayrılıklar ve sıradüzenler çökmekte; çok kültürlülük onay görmekte; dolmuş edebiyatı, popüler ve farklılık göklere çıkartılmaktadır.⁹⁹ Artık eleştirellikten yoksun, ruh ve beden olarak bir tüketim makinesine dönüşmüş olan özne, kendisi gibi standartlaştırılmış nesnelere oluşan bir dünyada yaşamaktadır. Tüketim çılgınlığının en etkili araçlarından biri olan televizyon yeni hayatın yönlendiricisidir. Yaşamının anlamını arayan ve bir dünya görüşü çerçevesinde toplumla ilişki kurmaya çalışan ‘birey insan’ modeli yerini televizyon diliyle konuşan ve düşünen öznelere dönüşmüştür.¹⁰⁰ Bu toplumun dili tüketimin dilidir. “Bireysel ihtiyaçlar ve hazlar bu dile bağlı olarak sözden ibarettir.”¹⁰¹ “Mezecide sanat eseri, fabrikada soyut resim... artık sanat eseri nedir? diyemezsiniz.”¹⁰²

Kitle kültüründe sanat, ne sanat ne de toplum için olup yalnızca ekonomik çıkarların aracı haline gelmişken, reklam da sanata dönüşmüştür. Sanat kullanım değerini yitirmiş, değiş tokuş değeriyle tüketime sunulmuştur. Yararsızlığa yönelik kenter sanatının yerini alan kitle kültürü tüketicinin eğlence- dinlenme gereksemelerine karşılık verdiğinden yarara yönelik olup gerçek sanatın amacından sapmıştır.¹⁰³

Tüketim toplumunda beden ruhun yerini almıştır. Reklamlar insanı, bir yatırım aracına dönüşen bedenlerini keşfetmeye davet eder. Yeni cinsellik ‘işlevsel’ bir konuttaki sıcak ve soğuk renkler oyunu gibi sıcak ve soğuktur.¹⁰⁴ Erotizm de somutlaştırılmıştır. “Kadının bedeni, reklamlardaki diğer işlevsiz nesnelere türdeş konuma getirilmiştir.”¹⁰⁵

⁹⁸ Madan SARUP, *Postyapısalcılık ve Postmodernizm*, s.237.

⁹⁹ Madan SARUP, *Postyapısalcılık ve Postmodernizm*, s.237.

¹⁰⁰ Ayrıntılı bilgi için bakınız: Jaen BAUDRİLLARD, *Tüketim Toplumu*, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1997, (Çev: Hazal Deliçaylı- Ferda Keskin)

¹⁰¹ Jean BAUDRİLLARD, *Tüketim Toplumu*, s.88.

¹⁰² A.g.e., s.124.

¹⁰³ Erhan ATİKER, *Modernizm ve Kitle Toplumu*, s.57.

¹⁰⁴ Jean BAUDRİLLARD, *Tüketim Toplumu*, s.161.

¹⁰⁵ A.g.e., s.162.

Kültür endüstrisi, eğlenceyi güldürü ve erotik aracılığıyla üretir. Ancak içgüdüyü sanat aracılığıyla yücelteceği yerde bastırılmamış cinselliği dolaysız biçimde sergiler, ama yine de mutluluk beklentisini hiçbir zaman karşılayamaz. Güldürünün bile gerçek mutlulukla bağlantısı koparılmıştır. Bu tür eğlence, iş yaşamının ve toplumsal düzenin acı gerçeklerini yalnızca geçici olarak unutturur ve kişiyi yeniden sistemle özdeşleşip verimli olması için dinlendirir. Aslında kültür endüstrisi, iş yaşamını, tüketiciye, özel yaşamında (eğlence türünde) yeniden sunar. Tüketim baskısı, bireysel gereksemelerinin yalnızca endüstri tarafından karşılanabileceği türündeki söylem aracılığıyla değil, endüstrinin karşılamadığı gereksemelerin karşılanmasının olanaksız olduğu mesajıyla da gerçekleşir. Bütün bunların sonucunda bireyselleşmesi engellenip onlara salt tüketici rolü yakıştırılarak, bu rolün dışına çıkmalarına olanak verilmemiş, tüketim ideolojisi onlara kabul ettirilmiştir.¹⁰⁶

Bu yeni sanatsal duyarlılık, modernist bakış açısıyla modern sanatla kıyaslandığında çoğulcu ve seçkinciliği yadsıması bağlamında kitleselliği önceleyen tavrı sebebiyle daha az ahlaksal ve ciddi olarak değerlendirilerek eleştiri almaktadır.

I.2.3.2. Avangardı Reddediş

Estetik modernizm dadaistler ve sürrealistlerde doruk noktasına ulaşmıştır. Estetik modernlik, odak noktasını, değişik bir zaman bilincinde bulan tutumlarda kendini gösterir. Bu zaman bilinci, kendini vanguard ve avangard metaforları aracılığıyla ortaya koyar. Avangard ani, beklenmedik karşılaşmaların tehlikelerine atılarak, bilinmeyen bir bölgeye sefere çıkmak, henüz bilinmeyen bir geleceği fethetmek olarak görür kendini. Avangard, önünde uzanan ve henüz kimse tarafından gidilmemiş gibi görünen bölgede bir yön bulmak zorundadır.¹⁰⁷

Fiedler'e göre modernizme özgü avangard sanat ve modern roman bitmiştir ve tekrar gelmeyecektir. Bu, sanatçı, okuyucu ya da izleyici ve eleştirmen arasındaki boşluğun

¹⁰⁶ Horkheimer – Adorno, *Dialektik der Aufklärung*, Frankfurt / M., 1969, 150. (Alıntılanan kaynak: Erhan ATIKER, *Modernizm ve Tüketim Toplumu*, s.55.)

¹⁰⁷ Necmi ZEKÂ, *Postmodernizm*, Kıyı Yayınları, İstanbul 1990, s.35.

ortadan kalktığı yeni bir durumdur ve söz konusu durum, postmodern terimi ile tanımlanmaktadır. Görüldüğü gibi bu, estetik alanına popülizmin egemen olmasıdır.¹⁰⁸

Günümüzde popüler kültür ile kültürel üretimin arasındaki uçurumun daralması yeni iletişim teknolojilerine bağlı olmakla birlikte herhangi bir avangardist ya da devrimci içgüdü taşımamakta bu da birçok insanın postmodernizmi metalaşmaya, ticarileşmeye ve piyasaya yalın ve doğrudan bir biçimde teslim olmakla suçlamasına yol açmaktadır. Bu bir yana bırakılsa da postmodernizm çoğunlukla ‘gizemli sanat’a ve ‘avangard’a karşıdır; medyada ve herkese açık alanlarda şansını dener.¹⁰⁹

Modern sanatın zamanı öne çıkarması yani eskiyi yıkıp yeniyi kurma için en azından ipuçları vermesi bir tarihsellik boyutunu kapsadığını göstermektedir. Halbuki postmodern sanat anlayışında tarihsellik söz konusu olamaz; eskinin yıkılıp gideceği ve onun yerine bir yeninin geleceği, bu gelişin düzeni ya da içeriği vb. düşünceler postmodern sanat anlayışında, anlamsız oldukları gerekçesi ile yer almamaktadır. Bir başka deyişle postmodern sanat anlayışı içinde tarihin akışı, gelişme ve bunun evrenselliği yoktur.¹¹⁰

¹⁰⁸ Gencay ŞAYLAN, *Postmodernizm*, s.38.

¹⁰⁹ David HARVEY, *Postmodernliğin Durumu*, s.77.

¹¹⁰ Gencay ŞAYLAN, a.g.e., s.77.

II. BÖLÜM: POSTMODERNİST ROMAN

Postmodern söylemle birlikte edebiyata bakışta da tavır değişikliği olmuştur. En belirgin değişiklik de tür ayrımının ortadan kalkması şeklinde ifade edilebilir. Postmodern söylemle birlikte sınıflandırılmayan, bir türe dahil edilmesi neredeyse imkansızlaşan metinler söz konusudur.¹¹¹

Postmodernist roman ifadesi, geleneksel yansıtmacı ve modernist yansıtmacı roman türlerinden ciddi ölçüde farklılıklar içeren bir tarzı karşılar.

Roman türü, yansıtmacı romandan sonra modernizm süreciyle birlikte “iç”e yönelen bir dönüşüm geçirmiştir. İnsan merkezli bir yaklaşımın ürünü olarak modernist roman, bireyleşen insana ve onun iç dünyasını yansıtmaya yönelir.

II:Dünya Savaşı’ndan sonra modernizm, akılcılığının, bilimselliğinin, insancılığının böyle bir savaşa yol açabilmesi olumsuz bir gelişme olarak değerlendirildiği için, geçerliliğini kaybetmeye başlamıştır. Bilime ve ilerlemeye duyulan güvenin sarsılması ve insanın yalnızlaşması yolundaki karamsarlık, postmodernizmin çıkış noktalarındandır. İlerleme varsa, insanın kendi sonuna doğru ilerlemesidir.¹¹² Bu görüş de edebiyatta, özellikle romanda ölüm temasını getirir. Postmodernist romanda ölüme doğru ya da hiçliğe doğru gidiş vardır.

Postmodernist roman da bünyesinde hem modernizmin hem de modernist sanat anlayışının eleştirisini barındırır. Modernist romanın odak noktası olan ve tüm yönleri irdelenen birey postmodernist romanda şeffaf öznelere dönüşür. Roman, bireyi odağa almaktan uzaklaşır. Figürler açısından bu şekilde bir başkalaşım geçiren postmodernist roman yazar ve bakış açısı bağlamında da başkalaşmıştır. Geleneksel yansıtmacı romanda

¹¹¹ Huriğül EKEN, Modernizm ve Postmodernizm’de Kültürel Kimlik Olgusunun Ele Alınışı, Selçuk Üniversitesi, Sosyoloji Bölümü, 1997, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), s.109.

¹¹² Huriğül EKEN, Modernizm ve Postmodernizm’de Kültürel Kimlik Olgusunun Ele Alınışı, Selçuk Üniversitesi, Sosyoloji Bölümü, 1997, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), s.110.

ve bireyin iç dünyasını yansıtmayı amaç edinen modernist romanda olabildiğince gizlenen yazar postmodernist romanda anlatı içerisinde yaşam bulan bir öge haline gelmiştir.

Nesnel gerçeklikle bağlarını koparan postmodernist roman metnin kendi gerçekliğini incelemektedir. Bir düzen içerisinde gelişen olaylar zinciri de koparılmış, halkalar dağılmıştır. Neden sonuç ilişkisi de akılcılığa karşıt bir tavırla ortadan kaldırılmış, sonuca ulaşamayan, kendine dönük anlatılar meydana getirilmiştir.

II.1. Postmodernist Romannın Teknik Özellikleri

II.1.1. Metinlerarasılık

Postmodern edebiyat her şeyin birbiriyle bağlantılı olduğunu varsayar, bu yüzden de postmodern bir okumaya nerden başlanıp nerede son verildiği önemli değildir. Her olayda olduğu gibi her metin de birbiriyle bağlantılıdır; her şey sıkı bir metinlerarası ilişki içindedir.¹¹³ Postmodern yazının belirleyici özelliklerinden biri olan metinlerarasılık, postmodernist edebiyatta, postmodern/ karmaşık dünyadaki düzensizliğin/ rastlantısallığın bir yansıması olarak yer bulur.

Postmodernistler sürekli eleştirdikleri büyük anlatıların/ teorilerin ve hakikatin ikamesi olarak küçük anlatıları/ yerel anlatıları benimsemişler; atasözleri, efsaneler, halk hikayeleri, mitler, kıssadan hisseler gibi geleneksel anlatılar üzerinde odaklanmışlardır. Geleneksel anlatılar da yerel olma özellikleri sebebiyle bünyesinde bütünleştiricilik ve genelleyicilik barındırmadığı için de rastlantısallık ön plana çıkar. Bu da metnin biricikliğini ve metindeki nedenselliği ortadan kaldırır.¹¹⁴

¹¹³ Pauline Marie ROSENAU, *Postmodernizm ve Toplum Bilimleri*, s.166.

¹¹⁴ A.g.e., s.129.

Hebdige de ‘metinlerarasılık’ı demokratik bir ilke olarak değerlendirir. Eskinin bir versiyonunu oluşturmak son söz hakkının kimsede olmadığını ima ettiği için demokratik bir ilkedir, der.¹¹⁵

Metinlerarasılık, yalnızca postmodern yazına özgü bir özellik değildir; eski metinlerin olduğu kadar klasik ve modern metinlerin de önemli bir ögesi olmuştur. Yeni olan, metinlerarası olgusunun yazınsal eleştiri alanında yeni “algılanmaya” ve tanımlanmaya başlamasıdır.¹¹⁶

İlk olarak Julia Kristeva’nın ortaya koyduğu ve 1960’lı yılların sonlarından başlayarak her yazınsal çözümlemenin artık zorunlu bir aşaması olarak görülen metinlerarası, en genel anlamda iki ya da daha çok metin arasında bir alışveriş, bir tür konuşma ya da söyleşim biçimi olarak tanımlanabilir. “Kavram genel anlamıyla bir yeniden yazma (réécriture) işlemi olarak da algılanabilir. Bir yazar başka bir yazarın metninden parçaları kendi metninin bağlamında kaynaştırarak yeniden-yazar.”¹¹⁷

Metinlerarasında, her metnin kendinden önce yazılmış metinlerin alanında yer aldığı, hiçbir metnin eski metinlerden tümüyle bağımsız olamayacağı düşüncesi öne çıkar. Bir metin, daha önce yazılmış metinlerden aldığı kesitleri yeni bir birleşim düzeni içerisinde bir araya getirmekten başka bir şey olmadığına göre, metinlerarası da hep önceki yazarların metinlerine, eski yazınsal geleneğe bir tür öykünme işleminden başka bir şey değildir. Kısacası bu bağlamda her yapıt bir metinlerarasıdır. Metinlerarası da bu çerçevede “Her şey daha önce söylenmiştir” sözlerinin benimsettiği düşünceden kaynaklanır ve bu düşüncüyü sürdürür.¹¹⁸

¹¹⁵ Steven CONNOR, *Postmodernist Kültür*, s.274.

¹¹⁶ Kubilây AKTULUM, *Metinlerarası İlişkiler*, Öteki Yayınevi, Ankara 2000, s.11.

¹¹⁷ A.g.e., s.17.

¹¹⁸ A.g.e., s.18.

Bir metnin metinlerarası olgusu göz önüne alınarak çözümlenişine Rus Biçimcileri öncülük etmişlerdir. Biçimciler yapıtlararası alışverişlerde yazarın rolünü görmezden gelirler. Önceleri yazarın, kendinden önceki bir yazarın eserine yönelik yaptığı göndermeler yazara bağlı olarak ele alınırken Biçimciler bunun tamamen yazınsallığın bir sonucu olduğu düşüncesini savunurlar. Başka bir yapıttan yapılan alıntılar, etki-etkilenme olgularını psikolojik açıdan değil, yalnızca biçim açısından ele alırlar. Yani yapıtlararası alışverişler yazara bağlı değil, yazının özünde bulunan bir olgudur.

Rus Biçimcileri iki yapıt arasında ilişki kurarken hep biçim olgusunu ön planda tutarlar; biçimi “geçmişin yapıtlarıyla bağlantı kurarak sürekli değişim gösteren gerçek bir öz olarak” anlarlar, dolayısıyla ona “somut anlamı ve tarihsel önemini dikkate alarak” yaklaşmayı önerirler. Yapıt karşısında böyle bir yaklaşım metinlerarasının hareket noktalarından biridir. Rus Biçimcileri metinlerarasından söz etmeden, yapıtlarda kullanılan yeni biçimlerin, yerini aldıkları eski biçimlerin kullanıldığı öteki yapıtlarla karşılaştırılarak anlaşılabilceği olgusunu artık benimsemiş, böylelikle metinlerarasının varlığını dolaylı olarak kabul etmişlerdir.¹¹⁹

Metinlerarası kavramının yaratıcısı ve kuramcısının Julia Kristeva olduğu kabul edilmekle birlikte aslında bu kavram, temelini Mikhail Bakhtin’den alır. Bakhtin’in “söyleşimcilik” kuramı ‘metinlerarasılık’ın temelini oluşturur. Postmodern yazın ve eleştirisinde olduğu gibi, Bakhtin’in yapıtlarında da söyleşim, seslerin çokluğu ya da çokseslilik değişmez bir yazınsallık olgusudur.¹²⁰

Kristeva “metinlerarası olgusu”nu özellikle postmodernist metinlerin temel ögesi olarak ele alır. Kristeva metni, metinlerarası açısından bakıldığında, bir ‘alıntılar mozaigi’ olarak tanımlar: “Her metin bir alıntılar mozaigi gibi oluşur, her metin kendi

¹¹⁹ Kubilây AKTULUM, *Metinlerarası İlişkiler*, s.21.

¹²⁰ A.g.e., s.25.

içinde başka bir metnin eritilmesi ve dönüşümüdür.”¹²¹ Kristeva'nın bu, metin ve metinlerarası tanımlamasından da önceki ve çağdaş sözcelerin çoğu zaman biçim değiştirerek/ dönüşüme uğrayarak, eski metinlerin yeni bir bütün oluşturacak şekilde bir araya getirilerek yeniden yazıldığı sonucu çıkar.

Bakhtin ve Kristeva'nın kullandığı metinlerarası olgusunu göz önüne alarak Gerard Genette de bir metinlerarası sınıflandırması oluşturur.¹²² Genette, metinlerarası (intertextualite), ana-metinsellik (hypertextualite), yan-metinsellik (paratextualite), üst-metinsellik (architextualite), Yorumsal üst-metin (metatextualite) olmak üzere beş tip metinsel ilişki tespit eder¹²³. Bu sınıflandırmadan da anlaşıldığı üzere Genette, “metinlerarası” olgusunu genel anlamda değerlendirmez, metinsel ilişkilerin bir çeşidi olarak özelleştirir. Buna göre, metinlerarasını “iki ya da daha fazla metin arasındaki ortak birliktelik ilişkisi, yani temel olarak ve çoğu zaman bir metnin başka bir metindeki somut varlığı” olarak tanımlar.¹²⁴ “Metinlerarası” başlığı altında “alıntı”, “plagiat”, “anıştırma” yı değerlendirir. Böylece diğer araştırmacılardan farklı olarak “yansılama (parodi)”yi, “öykünme (pastiş)”i ve “alaycı (gülünç) dönüştürüm”ü metinlerarasının alanından çıkarır. Genette, bu türev ilişkilerini, yapmış olduğu sınıflamadaki “ana-metinsellik” başlığı altında değerlendirir.¹²⁵

Öznenin bireyselliğine karşı olan postmodernist söylem bu savunusuna koşut olarak üsluptaki bireyselliğe de karşıt bir tutum sergiler. Çünkü artık kimsenin kendisine has özel bir dünyası ya da kendisini ifade ettiği/ edeceği özel bir stili yoktur. Üstelik bu sadece psikolojik bir sorun değildir. Günümüz sanatçı ve yazarlarının da özgün üsluplar ya

¹²¹ Julia KRİSTEVA, *Séméiotiké, recherches pour une sémanalyse*, (Alıntılanan kaynak: Kubilây Aktulum, *Metinlerarası İlişkiler*, s.41.

¹²² Gürsel AYTAÇ, *Genel Edebiyat Bilimi*, Papirüs Yayınları, İstanbul 1999, s. 137.

¹²³ Gürsel AYTAÇ, a.g.e., s. 137.

¹²⁴ Kubilây AKTULUM, *Metinlerarası İlişkiler*, s.84.

¹²⁵ Ayrıntılı bilgi için bakınız: Kubilây AKTULUM, *Metinlerarası İlişkiler*.

da yeni ifade biçimleri bulamayacaklarına dair bir kanı vardır. Her şey keşfedilmiş, en eşsiz olanlar çoktan düşünülmüştür. Artık mümkün olan var olanların değişik kombinasyonlarıdır.¹²⁶ Başka bir deyişle, postmodernist söyleme göre yazında da taklit ve yapıştırma vardır ve yenilikçi üslubun tükendiği yerde ancak öncekilerin taklit edilmesi ve metinlerin yeniden üretilmesi söz konusudur.

Her yazınsal yapıt -Bakhtin'in söylemiyle- “söyleşim” içerisindedir ve içerisinde başka söylemlere gönderme yapmayan, aktarım biçimi nasıl olursa olsun, başka sözcüklere yer vermeyen anlatı yoktur.¹²⁷

Metinlerarasılık, edebî eserlerde çok eskiden beri vardı, ama modern ve postmodern edebiyatta belli tarzları ön plana geçti. Okuyucuya kendi donanımı ölçüsünde çağrışımlar yaptırıp ona başka eserlerle bağ kurduran bir özellik oldu.¹²⁸

Metinlerarası olgusu, yansıtmacı ve modernist roman tarzlarının da kapsamı içerisindedir. Üç roman tarzında da farklı bakış açıları ve farklı işlevler gözetilerek ele alınmaktadır. Yansıtmacı romandaki kullanımı yazar merkezli olan metinlerarası olgusu modernist romanda ve postmodernist metinlerde metin merkezlidir. Yansıtmacı yazar, kendine yönelik, kendini, kültürel/ bilgi birikimini ön plana çıkarmak amacıyla, bir tekniğe dönüştürmeden kullanır metinlerarası olgusunu. Yazarın okuma etkinliğinin edebi eserdeki izleri şeklindedir. Farklı alanlardaki donanımı, kurmaca metinde hissedilir.

Metinlerarası olgusu, yansıtmacı romanın gerek içerik gerekse teknik bağlamındaki çizgisini kırmayı önceleyen modernist roman tarzının da bir ögesi olur. Dış gerçekliği değil, insana yönelerek iç dünyayı yansıtmayı amaçlayan modernist yazar, ‘metinlerarasılık’ı, bilgi yansıtma aracı olmaktan uzaklaştırarak estetik düzlemde bir

¹²⁶ Fredric JAMESON, “*Postmodernizm ve Tüketim Toplumu*”, Edebiyat&Eleştiri Dergisi, Ocak-Şubat 1993, S.1, s.29.

¹²⁷ Kubilây AKTULUM, *Metinlerarası İlişkiler*, s.34.

¹²⁸ GürselAYTAÇ, *Genel Edebiyat Bilimi*, Papirüs Yayınevi, Ankara 1999, s.138.

teknîğe dönüştürür. ‘Eklenti metin’ler, bilgiselliği bağlamında değil de metinselliği bağlamında değerlendirilir.

Dış gerçeklikle de iç gerçeklikle de ilgisi kalmayan postmodernist romanda ise metinlerarası olgusu çoğulcu bir yaklaşımın ürünü olarak okuyucunun karşısına çıkar. Hiçbir eserin son sözü söyleyecek büyüklükte olmadığı düşüncesi de postmodernist bağlamda metinlerarasılık ögesinin zemini oluşturur. Postmodernist söylemin, yazma edimini önceleyerek her şeyin metinden ibaret olduğu savı bir anlamda metinlerarasılık tekniğiyle desteklenmektedir. Yansıtmacı romanın nesnel gerçekliği yansıtma amacı, modernist roman tarzının iç dünyaya yönelik yansıtmacı tutumuna karşılık postmodernist yazar “metinlerin dünyasına sığınır”.¹²⁹ Daha önceki dönemlerde çalıntı olarak değerlendirilebilen ve pek itibar edilmeyen bu teknik postmodernist edebiyat için estetik bir öge haline gelir. Bir fikri ya da olayı sorunsal edinmeyen postmodernist roman yazarı asla bilinemeyecek olan –hatta hiç olmayan- gerçekliği anlatmak istemez. Onun amacı, her türlü yöntemi kullanarak metinde anlam boşlukları, suskunluklar yaratmak ve bu yolla asıl gerçek olanı yani değişkenliği (...) okuruna aktarmaktır.¹³⁰ Metinlerarasılık da böyle bir görüşü aktarmak için uygun bir tekniktir.

Metinlerarasılık postmodernist metinlerde farklı uygulama şekilleriyle yer almaktadır. Metin dönüştürümü genellikle iki yöntemle yapılmaktadır. Eklenti / alıntı metin ya konu bağlamında dönüştürülür (parodi) ya da eklenti / alıntı metnin üslûbu taklit edilerek yeni metinde anılır (pastiş).¹³¹

Kubilây Aktulum da Gerard Genette’in, Mikhail Bakhtin, Julia Kristeva, Riffaterre ve diğer araştırmacıların ve çok sayıdaki eleştirmenin çalışmalarını da göz

¹²⁹ Yıldız ECEVİT, *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*, İletişim Yayınları, İstanbul 2001, s.153.

¹³⁰ Dilek DOLTAŞ, *Postmodernizm ve Eleştirisi – Tartışmalar/ Uygulamalar*, İnkılâp Kitabevi Yayınları, İstanbul 2003, s.101-102.

¹³¹ Fredric JAMESON, *Postmodernizm ya da Geç Kapitalizmin Kültürel Mantiği*.

önünde bulundurarak oluşturduğu sınıflandırmasına göre, metinlerarasılık uygulamalarını pastiş, parodi ve gülünç/alaycı dönüştürüm olmak üzere üç kategoride değerlendirmektedir.¹³²

II.1.1.1. Pastiş

Metinlerarasılık kapsamındaki çözümlene yöntemlerinden biri olan pastiş, “Bir yazarın dil ve anlatım özelliklerine, alay etmek amacıyla onu anımsatan, çağrıştıran bir biçimde öykünme”¹³³ ya da “Başka sanatçıların eserlerini taklit yoluyla meydana getirilen sanat eseri”¹³⁴ gibi ifadelerle karşılık bulmaktadır. Postmodernist romandaki uygulamasından önce de bir teknik olarak var olan pastiş bir dönem, Rus Biçimcileri tarafından parodi ile anlam ayrıştırması yapılmaksızın kullanılmıştır. Konu ya da üslup bağlamındaki tüm dönüştürümler pastiş ya da parodi olarak adlandırılmıştır.¹³⁵

Günümüzde, tanımı “alay etmek” ifadesiyle birlikte yapılmakla birlikte pastiş uygulaması yergi ya da alay içermemekte¹³⁶ bu yönüyle de parodiden farklı bir özellik kazanmaktadır. Alay etmek gibi bir işlevi olmamasına rağmen taklit unsuru içermesi sebebiyle olumsuz bir duruşu olan pastiş, postmodernist romanda bu kisvesinden sıyrılarak belirleyici bir tekniğe dönüşmüştür.

Bu durumu Jameson, “Bireysel öznenin kaybolması, bunun formel sonucu olarak kişisel üslubun giderek varlığını yitirmesi, bugün “pastişe” olarak adlandıracağımız neredeyse evrensel uygulamayı ortaya çıkartmaktadır. Thomass Mann’a (Doktor Faustus) borçlu olduğumuz, onun da, Adorno’nun gelişmiş müzik deneyselçiliğinin iki çizgisi üzerine yazdığı büyük eserinden aldığı bu kavramın, daha

¹³² Bkz.:Kubilay AKTULUM, *Metinlerarası İlişkiler*, Öteki Yayınevi, Ankara 2000.

¹³³ *Mevsimsiz* (18.09.2004) – www.mevsimsiz.com/sözlük/sag.asp?islem=harflist&harf=p-19k. (24.01.2005)

¹³⁴ *Türkçe Sözlük*, Türk Dil Kurumu Yayınları

¹³⁵ Kubilay AKTULUM, *Metinlerarası İlişkiler*, Öteki Yayınevi, Ankara 2000, s.22-23.

¹³⁶ Kubilay AKTULUM, a.g.e., s.135.

hazır biçimde alımlanan parodi düşüncesinden kesinlikle ayrı tutulması gerekir” şeklinde açılımlar.¹³⁷

“(…) Parodi kendini, işlevini yitirmiş buluyor: Artık, yaşam süresini doldurmuştur ve o tuhaf, yeni oluşum, “pastişe” yavaş yavaş parodinin yerini almaktadır. Pastişe de parodi gibi kendine özgü, ya da benzersiz “nev-i şahsına münhasır” bir üslup, lenguistik bir mask, ölü bir dilde yapılan bir konuşmadır. Ancak, pastişe’de parodinin gizli amaçları yoktur, alaycı güdüleri kopartılmıştır, gülme duyusundan ve geçici bir süre için kullandığımız anormal dilin altında sağlıklı bir dilbilimsel normalliğin hâlâ var olduğu konusunda herhangi bir kanıdan yoksun, nötr bir uygulamadır. Bu nedenle pastişe, boş bir parodi, kör bir heykeldir: Bir tür boş ironi uygulaması olarak nitelendirebileceğimiz o ilginç ve tarihsel yönden modern özellik, Wayne Booth’un on sekizinci yüzyılın “dengeli ironileri” adını verdiği özellik için ne ise, parodi için pastişe de aynı şeydir.¹³⁸

Jameson’ın bu açıklamasında pastiş ve parodi her ne kadar kronolojik bir sırayla varlık gösteren iki uygulama olarak ele alınsa da günümüz postmodernist romanında kimi zaman ayrı ayrı kimi zaman aynı eser içerisinde bir arada ama farklı teknikler olarak yaşam bulmaktadır.

Türk Romanında Pastiş Uygulamaları

En genel anlamda üslûp taklidi şeklinde betimlediğimiz ‘pastiş’in, postmodernist Türk romanı bağlamında değerlendirildiğinde kimi zaman bütüncül düzeyde kimi zaman da daha kısmî bir şekilde uygulanmış olduğu söylenebilir.

Pastiş uygulamalarını romanının genelinde bütüncül bir şekilde hissettiren yazarlardan biri İhsan Oktay Anar’dır. Anar, kimi zaman halk hikayelerinin

¹³⁷ Fredric JAMESON, *Postmodernizmya da Geç Kapitalizmin Kültürel Mantiğı*, s.45.

¹³⁸ Fredric JAMESON, *Postmodernizm Ya da Geç Kapitalizmin Kültürel Mantiğı*, s.46.

anlatım/aktarım üslûplarını yansıtmış; kimi zaman da masalların dilini, olağanüstülük havası içerisinde aktarmıştır.

İhsan Oktay Anar'ın *Kitab-ül Hiyel* (1996) ve *Puslu Kıtalar Atlası* (1995) adlı iki romanında da Osmanlı döneminde yaşamış, iktidar sahibi insanlarla kıyaslandığında sıradan; ama kişilik ve yaşayış özellikleri açısından bir o kadar da sıradışı insanları anlatırken, anlattığı döneme uygun üslup özelliklerini de kullanmıştır. Her iki roman da içerik bağlamında değerlendirildiğinde tarihe yönelme olgusuna örnek teşkil ederken kullanılan üslup özellikleri pastiş örneği olur.

Olayların yer aldığı döneme ait eski sözcüklerin yoğun bir şekilde kullanılması romana eski bir metin havası katmıştır. *Kitab-ül Hiyel*¹³⁹deki roman kişilerinden biri olan Yafes Çelebi anlatılırken devrin üslûbu metinde kendini gösterir:

Yafes nam bu çelebi Tophanevî idi, bedesten esnafları onun Saraçhaneli olduğunu, mahlasının da Seyfi olduğunu nice sonra tellalarla ilan ve defterlerde beyan etmişlerse de sonuçta taşralı değil İstanbulî idi. (...) (s.9)

Sabık ustasının gönlünden koparıp ona verdiği tam yetmişüç akçeyle Yafes Çelebi'nin, Galata'da bir süre avarece sürttüğü, meyhanelerde yatıp külhanlarda uyandığı, kalyoncularla yiyip kopuklarla içtiği, ancak bu arada nasıl olduysa kapağı açılınca çalışan, demirden bir müzik kutusunun planlarını da çizdiği rivayet-i mevsukadandır. Yeraltından çıkan madenleri bir yolunu bularak yumuşatıp, onlara gayr-ı tabîî şekiller vererek kılınc, top, tüfenk adı altında satma hayallerinin, hayatındaki bu karanlık devirde onun zifri külhan gecelerinin biricik süsü olduğu, ta Sultan Reşad devrine kadar kıraathanelerde söylenegelmişti. Akli fikri akıllara durgunluk veren tasarılarını gerçekleştirmekteydi.

Kitab-ül Hiyel'de aktarıcılara yer verilmesi de pastiş örneği olarak değerlendirilebilir. Halk hikâyelerinin yazma nüshalarının giriş kısmında, hikayet ve beyan edenlere dair kalıp ifadeler yer alır:

Râviyân-ı Şirin ve nâkilân-ı âsar şöyle rivayet ve bu yüzden hikâyet ederler ki geçmiş zaman ve eski günlerde bir zengin ve şöhretli padişah vardı.¹⁴⁰

¹³⁹ İhsan Oktay ANAR, *Kitab-ül Hiyel*, İletişim Yayınları, İstanbul 2001, s.12.

“Râviyân-ı ahbar, nâkilân-ı âsâr, muhaddisân-ı ruzigâr şöyle rivayet ederler:

Zaman-ı mazide, eski Türk hakanlarından, şehir-i Semerkant'te Hüseyin Baykara nâmında, adaletli, devletli, saltanatlı bir padişah otururdu.”¹⁴¹

Bu tür kullanımların romanda, daha geniş kapsamlı ve kimi zaman gülünçlüğe varacak derecede abartılarak kullanılışı, halk hikayeleriyle kurulan bağlantının ve postmodernist romandaki pastişin dönüştürüm işlevinin açık birer göstergesidir:

Sağ garipler devecisi Dörtboynuz Halil Efendi'den nakledildiğine göre, talimli neferi katleden onbirinci orta başeski Deli Abuzer Beşe, yevmiyesinin onda üçünün bahşisi daimi olarak kendisine verilmesi şartıyla Yafes Çelebi'yi Tophane'nin Tersane Eminliği'ne bağlı olan kısmına dökümcü kalfası olarak aldırılmıştı. Fakat rihtegânbaşı Abaza İsmail Dede'den, onun aklının fikrinin Mühendishâne-i Bahrî'ye girip hiyel ilmini öğrenmekte olduğunu naklederler ki doğrudur.¹⁴²

“Râviyân-ı ahbâr ve nâkilân-ı âsâr, Yafes Çelebi'nin bu akıl almaz tasarıları Zencefil Çelebi adında bir zata anlattığını rivayet ederler...” (s.20), “Râviyan-ı ahbar ve nâkilan-ı âsâr, azot protoksitle uyuşturulduktan sonra zekeri kesilen, böylece ölmekten kurtulan Câlud'un tam bir ay evden çıkmadığını, sekiz karısının ise sanki evde matem varmış gibi ağıtlar yaktığını...” (s.104), “Râviyân- ahbar ve nâkilan- âsâr Üzeyir Bey'in kâh Galtavî, kâh İstanbulî, kâh Sinobî olduğunu beyan etmelerine rağmen, bu konuda rivayet muhtelif olduğundan...” (s.117) gibi halk hikâyelerinin sadece anlatıya başlarken kullandığı bu ibarelerin yoğunlukla, hem bölüm başlarında hem de anlatıda sıralanan hemen her olaya başlarken kullanılması, başka bir söyleyişle her olayın rivâyet, hikâyet ve beyan edilmesi romanların “gerçeklik” ile olan mesafesini de belirler.

¹⁴⁰ Fikret TÜRKMEN, *Tahir ile Zühre*, Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları, Ankara 1998, s.209.

¹⁴¹ Pertev Naili BORATAV, *Halk Hikâyeleri ve Halk Hikâyeciliği*, Adam Yayınları, İstanbul 1988, s.183.

¹⁴² İhsan Oktay ANAR, *Kitab-ül Hiyel*, s.16.

İhsan Oktay Anar, aynı sıklıkta olmasa da Puslu Kıtalar Atlası'nda da 'rivayet' ve 'beyan' edicilere yer verir:

“Ulema, cühelâ ve ehli dubara; ehli namus, ehli işret ve erbabı livata rivayet ve ilan, hikâyet ve beyan etmişlerdir ki kun-ı Kâinattan 7079, İsa Mesih'ten 1681 ve Hicretten dahi 1092 yıl sonra adına Kostantiniye derler tarrakası meşhur bir kent vardı.”¹⁴³

'Gerçeklikle mesafe' bağlamında üslûbu romana aktarılan bir başka tür de masaldır.

Masalın, “Olayların geçtiği yer ve zaman belirli olamayan, peri, cin, dev, ejderha, cadı karı, arap, padişah, vezir gibi kahramanları belirli kişileri temsil etmeyen hikâye”¹⁴⁴, “Nesirle söylenmiş, dinlik ve büyüklük inanışlardan ve törelerden bağımsız, tamamıyla hayal ürünü, gerçekle ilgisiz ve anlattıklarına inandırmak iddiası olmayan, kısa bir anlatı”¹⁴⁵, “Kahramanlarından bazıları hayvanlar ve tabiatüstü varlıklar olan, olayları masal ülkesinde cereyan eden, hayal mahsulü olduğu halde dinleyenleri inandırabilen bir sözlü anlatım türü”¹⁴⁶ şeklindeki tanımlarında ortaya konan gerçeklik anlatının kendi gerçekliği ki bu da postmodernist metnin temel savunusuyla örtüşmektedir.

Masallarda çoğunlukla olayların geçtiği yerler ve zamanlar belirsizdir. Bu nedenle de masallar “Zamanlardan bir zamanda”, “Var olan olmayan zamanın birinde”, “Evvel zaman içinde”, “Bir zamanlar”, “Ülkenin birinde”, “Dünyanın bir yerinde”, “Uzak ülkelerden birinde”, “Zamanın birinde bir memlekette”, “Zamanın birinde Kafdağı'nın ötesinde” gibi sözlerle başlarlar.¹⁴⁷

¹⁴³ İhsan Oktay ANAR, *Puslu Kıtalar Atlası*, s.13.

¹⁴⁴ *Türk Ansiklopedisi*, C.23, s.317.

¹⁴⁵ Pertev Naili BORATAV, *100 Soruda Türk Halk Edebiyatı*, Gerçek Yayınları, İstanbul 1969, s.80.

¹⁴⁶ Saim SAKAOĞLU, *Masal Araştırmaları*, Akçağ Yayınları, Ankara 1999, s.134.

¹⁴⁷ Muhsine Helimoğlu YAVUZ, *Masallar ve Eğitimsel İşlevleri*, Ürün Yayınları, Ankara 1997, s.22.

Anlatımda betimlemeler oldukça az yer alır. Masalın bütününe hareketli bir dil hakimdir. Böyle olunca da betimleme değil eylem ağırlıklıdır. Genellikle sıfatlar az kullanılırken fiiller çok kullanılır. Bu da hareketliliği sağlayan en temel öğedir.¹⁴⁸

Puslu Kıtalar Atlası'na da masalın üslûbu sinmiştir.

“Bünyamin’in o uğursuz parayı bulmasından çok önce...” (s.23), “Bünyamin’in o uğursuz parayı bulmasından hayli zaman önce...” (s.58), “Bağdat Acem mülkü olmadan çok önce...” (s.95), “Fakat bütün bunlar Bünyamin’in o uğursuz parayı bulmasından yıllar önce olmuştu.” (s.98), “Rivayet ederler ki oğlu Bünyamin tarafından bir fıçıya konan Uzun İhsan Efendi’nin içinde bulunduğu geminin Galata rıhtımından ayrılıp Cebelitarık’a doğru yelken açmasından tam yüz elli yıl önce...” (s.133), “Fî tarihinde...” (s.225) gibi kalıp ifadeleri andıran cümleler masalların temel özelliklerinden olan zamandaki belirsizliği vurgular. Leitmotif gibi romanda bütüncül bir şekilde kendini gösterir.

Puslu Kıtalar Atlası'nda yer alan dilenciler loncası mensuplarından ve loncadaki asayişin sağlanmasından sorumlu olan Alemsattı'nın ceza almamak için bulduğu çözüme ulaşmak amacıyla yaptığı yolculuk, “Alemsattı yılmamıştı. Bir gece vakti loncadan ayrılarak Topkapısı'ndan dışarı çıktı. Gece boyunca kırlarda yürüdü, dere tepe düz gitti ve bir dağın eteğine geldi.”¹⁴⁹ şeklinde, masalların kokusunu taşıyan bir üslûpla anlatılır. Masal ortası tekerlemeleri kategorisinde değerlendirilen ifade şekli de romanın sadece kendi gerçekliğinden sorumlu olduğu savunusunun bir göstergesi olmaktadır.

İhsan Oktay Anar'ın *Kitab-ül Hiyel* adlı romanında Dede Korkut Hikayelerinin bölüm başlıkları da örneksenmiştir. Dede Korkut hikayelerinde yer alan ve her bölümün içeriğini haber veren cümle başlıklar, benzer şekilde *Kitab-ül Hiyel*'de de yer alır. “Yâfes Çelebi Hazretlerinin Görülebilen Menkıbelerinden Bazılarının Bildirilmesi Hakkındadır”

¹⁴⁸ Muhsine Helimoğlu YAVUZ, *Masallar ve Eğitimsel İşlevleri*, Ürün Yayınları, Ankara 1997, s.81.

¹⁴⁹ İhsan Oktay ANAR, *Puslu Kıtalar Atlası*, s.117.

(s.9), “Kara Calûd’un Hal Tercümesinin, Hiysel ve Hiylelerinin ve Görülebilen Diğer Menkıbelerinin Bildirilmesi Hakkındadır” (s.67) ve “Devri Daimin Sırrını Çözen Üzeyir Bey’in Hal Tercümesi ve Görülebilen Menkıbelerinden Bazılarını Beyan Eder” (s.117) başlıkları *Dede Korkut Hikayeleri*’nde¹⁵⁰ yer alan bölüm başlıklarıyla benzerlik gösterir: “Salur Kazanun evi yağmalandığı boyı beyan eder”¹⁵¹, “Bay Büre Beg oğlu Bamsı Beyrek boyını beyan eder”¹⁵², “Uşun Koca oğlu Segrek boyını beyan eder”¹⁵³ vb.

Daima iyiliği ve doğruluğu öğütleyen Dede Korkut hikayelerinin “hiysel” hikayeleri anlatan bir romana örneksenmesi de postmodern söylemin çelişkileri de bir arada barındırma çağrısıyla ilintilendirilebilir.

Ayn calud savaşında Mısır’ın Kıpçak Türkleri Haçlılarla savaşmışlardı. Calud daha önce Galut veya Galuta olarak bilinen bir adla ilişkilidir. bunun ise Ay ve Sabir ön Türk topluluklarıyla ilişkili olduğu düşünülmektedir. Ve ilk aslının Kal-Ata biçiminde olduğu sanılmaktadır. Hatta bu isme Sasani Kralı Yazdgard’a kızını veren Galuta adlı musevi’nin Ön Türk kalıntısı topluluklardan yerel ama güçlü bir kralla karşılaştığımızda da rastlıyoruz.

Doğulu anlatı tarzlarına özgü fantastik üslûp öğeleri de Anar’ın romanlarında kendini gösterir. Kaderi birbirine bağlı insanların hayatlarını devam ettirebilmek için birbirlerini beklemesi motifi Anar’ın romanında üslûp dönüştürümü şeklinde kendini gösterir. Uyuyan Güzel’in kaderini değiştirecek prensinin beklenmesi ya da kurbağa olmuş

¹⁵⁰ *Dede Korkut Oğuznameleri*, Haz. Semih Tezcan – Hendrik Boeschoten, YKY, İstanbul 2001.

¹⁵¹ Semih TEZCAN, a.g.e., s.50.

¹⁵² A.g.e., s.68.

¹⁵³ A.g.e., s.167.

prensın kendisini sevgisiyle kurtaracak prensesini beklemesi romanda farklı bir düzlemde dönüştürülür:

(...) Gazanfer böylece ağıt seslerini takip ede ede bir köye vardı ve evin birinin penceresinde, oturup dizini döven, saçını başını yolan bir adam gördü. Bu, dünyanın en talihsiz adamı olan Şuayıb idi.

Kendini Tanrı misafiri olarak tanıtıp Şuayıb'ın elini öptükten sonra ona derdini anlattı. Ancak, o sözlerini bitirir bitirmez adamın yüzü aydınlanıvermişti. Çünkü onun talihsizliğinin yegane çaresi, yedinci iklimden gelen bir adamın vereceği zarları 66 kez atmak olacaktı. Sonunda abanoz zarlar, cümbüş, çalgı, çağanak ve davul sesleri eşliğinde belirtilen sayı kadar atıldı ve Gazanfer gelen sayıları dikkatle bir kâğıda kaydetti. Ebced hesabıyla harfleri bulduğunda talihinin nasıl düzeleceğini de gördü. Artık sebayü dü atmayacaktı. Ama bunun için kumardan kazandığı paranın ancak yüzde birini harcaması gerekiyordu.”(s.159)

Yıllarca uyumayan insanlar, uyuyunca yıllarca uyanmayanlar yine aynı

bağlamda, birer fantastik üslûp ögesi olarak yer alır.

(...) Gelgelelim, hayatı boyuca bir dakika olsun asla uyumamış olan bu çocuk, o güne dek hissetmediği bazı şeylerin farkına varmaya başlamıştı. Kalenin içindeki dar sokaklarda top tüfek sesleri ve naralar ile feryatlar arasında, o hercümercin göbeğinde yürürken gözleri kapanacak gibi oluyor, ikide bir esniyordu. Yıllardır beklediği uyku sonunda bastırmıştı. Gözkapakları ağırlaşır sonunda düşmeye başlar başlamaz rahatça kıvrılıp uyuyabileceği bir yer aramaya başladı ve sonunda bir ağacın tepesini gözüne kestirdi. Esneye esneye üst dallara doğru tırmandı. Tam tepeye eriştiğinde gözleri ha kapandı ha kapanacaktı. Neyse ki burada bir leylek yuvası vardı. Anne leylek bir serseri kurşunla daha o sabah ölmüştü. Alibaz yuvanın tam ortasına, yumurtaların üzerine kıvrılıp yattı ve derin bir uykuya daldı. Aradan günler geçtikten sonra onun sıcaklığının etkisiyle yumurtalar çatladı ve yavrular, uyuyan çocuğun cebindeki peksimet kırıntıları, bademler, şekerler ve kismis taneleriyle beslenip büyüdüler. Uçmayı öğrenip güneye göç ettiler. Bahar gelip doğdukları yuvaya tekrar geldiklerinde orada uyuyan çocuğu yine gördüler. Onun bitimsiz düşlerini kesmeden yavruladılar ve sonraki nesle, gürültü edip bu çocuğu derin uykusundan uyandırmamalarını sıkı sıkıya tembihlediler.(PKA, s.197)

Bu tip bir anlatım Latife Tekin'in romanlarında da kendini gösterir. Yansıtmacı romanın temel özelliklerinin öncelenmediği *Sevgili Arsız Ölüm* ve *Berci Kristin Çöp Masalları* adlı her iki romanı da halk hikâyeleri ve masal gibi geleneksel anlatı türlerinin

izlerini taşır. Bu anlatı türlerinin en belirgin özelliklerini şu şekilde ortaya koymak mümkündür:

Kahramanların iç dünyalarında hissettikleri anlatıya yansımaz yani psikolojik boyutları yoktur. Duygulara sadece sevgi, aşk ya da herhangi bir eyleme dönüşmüş haliyle yer verilir. Kimi zaman da duygu yoğunluğu manzum bir kısımla aktarılmaya çalışılır. Psikolojik boyuttan yoksunluk eylemlerin ağırlıkta olduğu cümleleri de beraberinde getirir. Eylem cümleleri de art arda sıralandığı için kip tekrarı yaratmaktadır.¹⁵⁴

Latife Tekin'in her iki romanında da bu türlerin üslûp özellikleri kullanılarak pastiş düzleminde metinlerarası ilişki kurulmuştur:

Berci Kristin Çöp Masalları (1984)¹⁵⁵ adlı romanında köyden gelmiş insanların büyük şehirlerin kıyısındaki yaşama / hayatta kalma çabalarını anlatan Tekin, aynı hayatı yaşayan birçok insanın öyküsünü aynı anda romanlaştırır. İnsanları hayat mücadelesini anlatırken kahramanlaştırmaktan kaçındığı figürleri psikolojik özelliklerinden sıyırarak yer verir.

Çocuklar çoğu oturularak oynanan yepyeni oyunlar buldular. Saklambaç, körebe oynamayı unuttular. Rüzgârın önüne durup fırladık oldular. Kollarını iki yana açıp altlarında tenekelerle tepeden aşağı dereye uçtular. Bu oyuna da “Rüzgâr kaypıncağı” adını taktılar. Kadınlarsa sırtlıklarla su taşırken, gide gele görülmedik başka oyunlar çıkardılar. Bir tepenin başından öbür tepenin başına tenekelerden sular taşta taşta dönüp durdular. Art arda sıralanıp bir çöküp bir kalktılar. “Suyum suyum susacığım, damla damla uçacağım, yelce yarım gele desin” diye türküler yaktılar.

Erkekler ‘Rüzgâra karşı yürüme oyunu’ diye başka bir oyun buldular. Oyunu, yalnızca Çiçektepe’den yarım saat çeken minibüs yoluna bağlanan çöp yolunda oynadılar.¹⁵⁶

Çiçektepe konducularının acılarını böyle dile getirir Latife Tekin. Çekilen sıkıntıların psikolojik boyuttaki etkileri değildir betimlenen.

¹⁵⁴ Ayrıntılı bilgi için bkz.: Ali Berat ALPTEKİN, *Halk Hikayelerinin Motif Yapısı*, Akçağ Yayınları, Ankara 1997.

¹⁵⁵ Latife TEKİN, *Berci Kristin Çöp Masalları*, Metis Yayınları, İstanbul 1990.

¹⁵⁶ Latife TEKİN, a.g.e., s.22.

Halk hikayelerinde yer alan manzum kısımlara da yine pastiş boyutunda yer verilmiştir:

Bir işçi eline kocaman bir teneke aldı. Döne bağıra çalmaya başladı.

Tıng tınga tınga tıng

İlacı işçisi greve çıktı

Hele hele tınga tıng

Fabrika önüne ak çadır açtı

Hele hele tınga tıng”¹⁵⁷

(...) Sonunda da Kel Ali’yi koyup gitti. O gittikten sonra Kel Ali domuzların başlarını boşladı. Çöp bayırlarında ağıda başladı. Yollara sattığı sular kadar çok gözyaşı döktü. O yaş döküp gezerken Bay İzak çöp bayırlarının karşı yamaçlarında bir konu fabrika kurdu. Kondularda, “Buzdolabı işçi alıyormuş,” diye duyuldu. Kel Ali, Veliman ağısından koptu. Buzdolabına işçi oldu.

Ağlama ulan Kel Ali /Huylananı heyleneni /İlemeyip n’edeceğiz /Gülmesek hep öleceğiz

Haydi de seni banta asalım /Yanığına soğuk demir basalım”¹⁵⁸

Bay İzak Çiçektepe’nin kuruluşuna şahit olduktan sonra birden kayboldu. Adını buzdolabı gazıyla çöp bayırlarının göğüne yazdıktan sonra fabrikasının yönetimini müdürlere, gündüz ve gece amirlerine bıraktı. Çöp bayırlarından gitti.

Ölüler uyandıran kondular yıkan gitti

Havuzlu evlere yaban ellere

Çöp martularından ürktü de gitti

Ah buzdolabı gazından gözleri yandı da gitti

Gözleri yaşlı da gitti

Ah buzdolabı kamyonla da ley gülüm

İşçiler yayan gitti”¹⁵⁹

ÇİÇEKTEPE KONDULARINDA anlatılan çöp masallarından biri “Büyük Çöp Yangını” adını taşırdı. Beş çingenenin yanarak ölmesini, Çingenebaşı Çeri Mahmut’u ve konucu Deli Dursun’u anlatan bu masal çöp bayırlarında yaşayan konducuların dillerinde yer etmiş beyitlerle uzayıp akardı.

¹⁵⁷ Latife TEKİN, a.g.e., s.34.

¹⁵⁸ A.g.e., s.62.

¹⁵⁹ A.g.e., s.77.

Şır çaydanlık şır şır aktı
Deli Dursun camdan baktı¹⁶⁰

Latife Tekin benzer şekilde *Sevgili Arsız Ölüm*'de de metnini halk hikayeleriyle pastiş düzleminde ilintilendirir. Manzumeleri duygu aktarımında kullanır:

(...) Atiye 'Ben sana evden niye kaçtığımı bildiririm!' deyip Dirmit'in üstüne yürüdü.

(...) O kızına yalvarıp dururken, Zekiye halının gergin çözümlerine parmaklarını doladı:

Dizgame dağlarında erimez bir buz idim,

Serpme benli, ince belli kız idim,

Toka gözlü, epil epil yüz idim.

diye yakıştırıp bir ağıta başladı. Atiye kızına yalvarmayı bırakıp kulağını Zekiye'ye verdi. Derinden bir ah çekip iç geçirdi. Az önce ben kızıma ne akıl veriyordum demedi, incecik, titrek bir sesle gelinine karşılık verdi.

Gözyaşların inci olsun gerdanına düzülün

Kara bahtın kuş olsun da göğe süzülün

Ah çekme serin dur gelinim.

Kirkiti ilmiğe usul vur gelinim.

Ciğerim kopar da ağzıma gelir.(s.165-166)

Latife Tekin kimi zaman cansız varlıklara da konuşuyormuşçasına yer vererek halk hikayelerinin belirleyici özelliklerinden¹⁶¹ birini masalımsı bir tarzda kullanır.

Figürlerin iç dünyaları etraftaki cansız varlıklarla diyalog şeklinde yansıtılmaya çalışılır.

Diyalogların anlamsal bütünlükten yoksunluğu da tekerlemeleri çağrıştırır.

Kınalı yas zamanı, göçmen kuşlar Alacüvek'e geldiler. Genç kızlara telli duvak, çocuklara kum yumurta, delikanlılara oyalı mendil getirdiler. Yöncü kuşlar, kavaklardan kavak beğendiler. Artçılar çer çöp topladı. Üç gün üç gece Alacüvek'te itler uyudu, artçı kuşlar uyumadı. Bacalara, evlerin saçaklarına, çatal dallara yuva kuruldu.

-Artçı kuş, seni bırakırsam, bana ne verirsin?

-Kum yumurta.

-İstemem.

-Ne istersin, Dirmit kız?

¹⁶⁰ A.g.e., s.93.

¹⁶¹ Ali Berat ALPTEKİN, *Halk Hikayelerinin Motif Yapısı*, Akçağ Yayınları, Ankara 1997, s.22.

-Babamı. (s.21)

Ogün, dam uçuran rüzgâr, Dirmit'i önüne kattı. Savmanıda taylarla yarıştırdı. Üç olukta tazılarla dalaştırdı. Bir halı dokuyan kızların yanına bir göle yatan camızların sırtına attı. Dirmit'in üzümünü elinden, un kavurmasını cebinden aldı. Saçlarını dağıttı, ağzını burnunu kanattı.

-Dam uçuran rüzgâr, karnım acıktı.

-Toprak ye.

-Anneme dersin.

-Demem.

Dam uçuran rüzgâr, karanlık bastırınca, "Cinler geliyor!" diye Dirmit'i korkutup eve getirdi. Kaşla göz arasında Atiye'ye onun avuç avuç toprak yediğini söyledi.¹⁶²

Dirmit ne eline kazak eldiven alıp gelen kadınları anladı, ne durup dururken bir çabaya düşen, yalan üstüne yalan kuran, çantasına ağırlığınca mavi boncuk koyan annesini anladı. Şaşırıp kaldı. Beyaz gömleğinin üstüne lacivert eteğini giydi. Boyundan büyük çantasını sırtına vurdu. Gidip kuşkuotunun başına durdu.

-Kuşkuotu anneme bir kızıyorum.

-Kızma.

-Bildiklerini öğretme diyor ama.

-Bildiğin ne?

-Bilmiyorum.

-Ne bildiğini bilmiyor musun şimdi sen?

-Ne bildiğimi bir bilsem!

-Ne yapardın?

-Annemden gizli, yayardım!

Dirmit kuşkuotunu bir şey bilmediğine inandıramadı.¹⁶³

Metinlerarasılık tekniğini pastiş boyutunda yoğunlukla kullanan bir başka yazar da Hilmi Yavuz'dur. Hilmi Yavuz da postmodernist söylemin 'roman' adlandırmasına olan mesafesini benimseyerek metinlerini 'anlatı' olarak adlandırmış ve *Taormina*, *Fehmi K.'nin Acayip Serüvenleri* ve *Kuyu* adlı anlatılarını "Üç Anlatı" olarak birleştirmiştir. Her üç metin de klasik roman tarzına uzaktır. Geleneksel romandaki zaman,

¹⁶² Latife TEKİN, *Sevgili Arsız Ölüm*, s.22.

¹⁶³ A.g.e., s.92.

mekan ve roman figürleri üzerinde yoğunlaşan tavır devre dışı bırakılmış ve kendine dönük metinler ortaya konmuştur. Her üç metin de anlatının sadece kendini sorunsallaştırmasına iyi birer örnek teşkil eder.

Hilmi Yavuz *Fehmi K.'nın Acayip Serüvenleri*¹⁶⁴ adlı anlatısında metinlerarasılık tekniğini pastiş boyutunda yoğunlukla kullanmıştır. Bu anlatısındaki en belirgin pastiş uygulaması ‘dipnot’ şeklinde kendini gösterir. Bir söylem alanında, başka bir söylem alanına ait bir öğeyi kullanarak estetik amaçlı yazılmış bir metinde bilimsel metnin üslûbunu taklit etmiştir.

“Şimdi kaçık dedim de, babam, üç türlü kaçık vardır, derdi (anneme göre de üç türlü deli vardı: zırdeli, zır zır deli, hınzır deli). Babamın sıralamasıyla şöyleydi:

1-Nizam-ı âlem delisi;

2-Nemelâzım delisi;

3-Nasihât delisi;*

*Bu sınıflama Yenişehirli Avni'nin Mirat-ı Cünûn'undan alınmıştır.”¹⁶⁵

“Annemin kenti olan o Güneydoğu kentinde, tuhaf bir dil konuşuluyordu: örneğin bağ’a (üzüm bağı) ‘karm’ deniliyordu. Ne Arapça ne de Farsçaydı bu sözcük! ‘Karm’ sözcüğünün, eski Babil’de ‘bağ’ anlamına geldiğini, çok daha sonra, A. Mez’den öğrenecektim.*

*A. Mez: Ortazaman Türk-İslâm Dünyasında İstihsal, Ülkü Dergisi, sayı:88, haziran 1940 (ild:XV)”¹⁶⁶

Hilmi Yavuz, eskiden “iktibas” olarak değerlendirilen alıntı cümlelere de yer verir anlatılarında.

Ayak üşümesine karşı en iyi çözüm yolu (anlatı kahramanları için de geçerlidir), içi muflonlu bir çift terlik edinmektir. Bu terliklerin, Fehmi Kavkı'nın yaşadığı kentte bulunabileceği yerlerse çok sınırlıdır. Ama dostumuz Kavkı bunları biliyor olmalıdır ki, yataktan çıkar çıkmaz, içi muflonlu gri terliklerini ayağına geçirmiş ve kapıcı günlük gazetesini getirmiş mi diye, dairenin kapısına yönelmiştir. Erken uyandığını bildiği için kapıcının, henüz gazeteyi kapının altından atmamış olması olasılığının yüksek olduğunu da bilmektedir. Ama olsun; ‘un coup de dés jamais n’abolira le hasard.’*

¹⁶⁴ Hilmi YAVUZ, *Üç Anlatı*, Can Yayınları, İstanbul 1995.

¹⁶⁵ Hilmi YAVUZ, a.g.e., s.117.

¹⁶⁶ A.g.e., s.144.

*Mallarmé'nin bir dizesi.¹⁶⁷

Postmodernist anlayışla yazan bir yazar kültürel birikimini sergilemek için bunu yapmaz, kasıtlı olarak bunu kullanır. Yukarıdaki alıntı cümle 'bir zar atışı asla tesadüfî yok etmez' anlamına gelmektedir ki postmodern söylemin rastlantısallığı önceleyişle örtüşen bir ifadedir. Dipnotla belirtilmesi de metni estetik amaçlı yazılmış bir metinde bilimsel metne özgü bir öğeyi kullanması bunu iktibas olmaktan uzaklaştırıp tipik bir pastiş örneği yapar.

Bebek'te Cevdet Paşa Yalısının bitişiğinde, çok küçük bir yalı daha vardı –âh, bu dediğim, bu asrın ibtidâsında oluyor- Sare Hanım, o yalıda otururdu, deye hatırlıyorum. Kadıncağızın 'mühlik' bir hastalığa duçar olduğuna ve doktoru Zambako Paşa'nın, bîçâre kadını iyileştireceğim deye nasıl çırpındığına 'koca İstanbul şahid ve aferinhân olmuş'tu.*

*Semih Mümtaz S: Tarihimizde Hayal Olmuş Hakikatler, Hilmi Kitabevi, 1948, s.65.¹⁶⁸

şeklinde bilimsel metin yazarı gibi gösterilmiş dipnotların yanısıra, aynı metin başka bir dilden çevrilmişçesine, 'çevirmenin notu'yla gönderilmiş dipnotlar da bulunmaktadır. Yazar, eleştirmen ve okur olan kişinin aynı zamanda çevirmen de olduğu görülmektedir.

*Bir görüşe göre, bu anlatının kahramanının adı Fehmi K. değil Metin K. olmalıydı –ki Fransızcaya çevrildiğinde Mosieur Texte (Valery'yi, Monsieur Teste'i çağrıştırarak elbet!) gibi bir kolaylık sağlayabilsin- doğallıkla çevirmene!.. (çevirmenin notu)¹⁶⁹

Hilmi Yavuz üslûp-kimlik ilişkisini kurmaca metin içerisinde sorunsallaştırır.

Bunu hem kurmaca metni oluşturan gerçek yazar kimliğiyle hem de metne müdahale eden postmodernist yazar kimliğiyle gerçekleştirmiş olur. Böylece zaman kavramı içerisinde şahsa bağlı üslûp taklit edilerek pastiş gerçekleştirilmiş olur. Selim Taşıl'ın arkadaşı olan yazar, Selim'in elinde bulunan, "yazar"ın çocukluk dönemine ait bir casebook'u kullanarak bir kimlikten diğerine geçişler yaparken bu geçişlerin de doğal olduğu izlenimini yaratır. "Ayrıca geleneksel yazın kuramlarınca belirlenen kimliklerin

¹⁶⁷ A.g.e., s.86.

¹⁶⁸ A.g.e., s.146.

¹⁶⁹ A.g.e., s.157.

sınırlarının dağıldığı bu anlatıda zaman ve mekân sınırlarının da dışına çıkıldığını görürüz. Zaman ve mekân sınırlarının aşılması kimlik dönüşümleri ya da dağılımı yoluyla gerçekleştirilir.”¹⁷⁰

Anlatıcı, yazar anlatıcı iken bile anlattığı kişinin konuşma üslûbuna göre anlatı üslubunu belirleyerek bu zaman- mekân- üslûp bağlamında pastiş gerçekleştiriyor.

Şimdi burada bir ayrıç açarak, buraya kadar betimlemeye çalıştığım ‘baba’ tipini, biraz da İzzeddin Şadan Beyi örnek alarak çizdiğimi belirtmek istiyorum Dikkat ettiyseniz, pedere atfedilen konuşma biçemi, doğrudan doğruya İzzeddin Şadan Beyin biçemidir.

Her ne hal ise, teferruata girmeye ne hacet... Ben burada size hayat hikâyemi anlatmaya devam ediyorum.

Efendim, nerede kalmış idik, arz ediyorum, peder merhum ile teşerrüf ettiniz, şimdi müsaade buyurursanız, validemi betafsîl anlatacağım. Çünkü, validemin bu abdiâcizin hayatında vâfir ehemmiyeti olduğunu bilmem tavsife mecal var mıdır? Validem, (babam ‘zevcem’ veya ‘hailem’ derdi) çok şirin bir hanımefendi idi. Allah gani gani rahmet eylesin, pek tohaf huyları vardı –deli saraylı ne olacak!”¹⁷¹

Hilmi Yavuz, *Kuyu* (1994)¹⁷² adlı anlatısında da dipnot kullanımı ve biçem-kimlik ilişkisi düzleminde pastiş bütüncül bir şekilde uygulamaktadır. Kurmaca metin içerisine yerleştirdiği bölümler hem içerik hem de biçim bağlamında postmodern söylemin uygulaması/açılımı niteliğindedir. İzzeddin Şadan Bey’in amcasına “Hayatımız mülemmâ” dedirtir örneğin ve bunu da bir dipnotla “Mülemmâ (veya mülammâ): Birkaç dilde (örneğin, Türkçe, Farsça, Fransızca...) dizelerden meydana gelen şiir (Editörün notu).” şeklinde açıklar. Yani postmodern söylemin ‘her şeyin bir arada yaşam bulabileceği’ savunusu kurmaca metin içerisinde dile getirilir.

¹⁷⁰ Dilek DOLTAŞ, *Postmodernizm ve Eleştirisi – Tartışmalar/ Uygulamalar*, İnkılâp Kitabevi, İstanbul 2003, s.151.

¹⁷¹ Hilmi YAVUZ, a.g.e., s.119.

¹⁷² Hilmi YAVUZ, *Üç Anlatı*, Can Yayınları, İstanbul 1995.

Kuyu adlı anlatıda da üslûp-kimlik ilişkisinin sorunsallaştırıldığı görülmektedir. Bahsedilen konuşmaya göre anlatıcıların/anlatı figürlerinin üslûpları biçimlenmektedir. Bu anlatı içerisinde de dile getirilir:

İzzeddin Şadan Bey, niçin bir angoisse veya tragedie yok, bunu İslam'ın insan tasavvuruna bağlıyor: İslâm'da asli günah yoktur. Bundan dolayıdır ki, kötülük 'interioriser' olmamıştır. Radiguet'nin kitabının ismi zannederim, kâfi derecede vâzıhtır: Le Diable ao Corps! İslâm'da şeytan, 'exterioriser' olmuştur. Öyleyse, 'iğva' da bahis mevzuu olamaz! Bak monşer ('tuhaf' diye yazıyor Hilmi Yavuz bu anlatısında, 'Freud'dan, Kierkegaard'dan, von Grunebaum'dan söz ederken babama 'monşer'derdi İzzeddin Şadan Bey Amcam, oysa, mülemmâlardan veya Bâki Efendiden söz ederken 'mirim' diyor!)¹⁷³

"Kuyular, aslında masal nesnelere! Söylenlerde de vardır; oracle'lar çoğu kez kuyulardadır ve insanın büyük gizemini kuyulara söylerler."¹⁷⁴

Yukarıda örneklenen kısımdaki 'oracle' sözcüğü 'kâhin' anlamına gelmektedir; fakat anlatı içerisindeki kullanımında Türkçesi yerine İngilizcesi tercih edilmiştir. Buna benzer ifadeleri, yani farklı dillere ait sözcüklerin açıklama yapılmaksızın kullanımını da aynı kategoride yani pastiş olarak değerlendirmek mümkündür.

Hilmi Yavuz, *Kuyu*'da, 'kuyu öyküleri'nden birini aktarırken bilimsel metinlerin kanıtlayıcı üslûbunu kullanarak bir pastiş uygulaması gerçekleştirir.

"Danyal oğlu Hasib'in öyküsü:

(Bu metin, Almanya'da yerleşik 50-55 yaşlarında,'li bir işçinin anlattığı öykünün 1982 yılında yapılan bant kaydından alınmıştır)."¹⁷⁵

¹⁷³ Hilmi YAVUZ, *Kuyu*, s.184.

¹⁷⁴ A.g.e., s.167.

¹⁷⁵ A.g.e., s.200-201.

II.1.1.2. Parodi

Metinlerarası olgusunun varlığını bildiren bir başka gösterge ise Rus Biçimcilerin, yazılarında sık sık kullandıkları, bir metinlerarası yöntem olan *parodi* (ya da aynı anlamda kullandıkları *pastiş*)dir. En geniş anlamıyla ele alınan parodi (yansılama) yapıtların taklit edilmesi ve dönüştürülmesi örnekçesi olarak ortaya çıkar yapıtlarında¹⁷⁶.

Biçimcilerin kimileri, işlevsel açıdan ele alındıklarında parodilerin (pastişlerin) belli bir yazınsal okulu gülünç kılarak onun yaratıcı dizgesini yok etmeye yönelik olduklarına inanırlar.

Eski bir yazın türünün kullandığı tekniklerin, biçimlerin zamanla “mekanikleşmesini önlemek için” yenilenmelerinin gerektiğini savunan Tomaşevski bu yenileme edimini “alıntı”nın işleyişine benzetir:

“Tekniğin mekanikleşmesini önlemek için, onu yeni bir işlev ya da yeni bir anlam aracılığıyla yenilemek gerekir. Tekniğin yenilenmesi de eski bir yazardan yapılan bir alıntının yeni bir bağlamda yeni bir anlamla kullanılmasına benzer.”¹⁷⁷

“Ciddî bir eserin mizahlaştırılması ve gülünç bir şekle sokulması suretiyle yazılan ve oynanan tiyatro eseri”¹⁷⁸, “Ciddî sayılan bir eserin bir bölümü veya bütününü alaya alarak, biçimini bozmadan ona bambaşka bir öz vererek biçimle öz arasındaki bu ayrılıktan gülünç etki çıkaran tür”¹⁷⁹, “Ağırbaşlı, ciddî bir yapıtın tümünü ya da bir bölümünü, biçimsel özelliklerini koruyarak, onu yeni bir özle işleyen yapıt”¹⁸⁰, gibi tanımlarda bütüncül bir tür bazında değerlendirilen parodi, postmodernist romanda pastiş gibi yine taklide dayalı bir metinlerarasılık tekniği olarak yer alır.

¹⁷⁶ Kubilây AKTULUM, *Metinlerarası İlişkiler*, Öteki Yayınevi, Ankara 2000, s.22.

¹⁷⁷ *Yazın Kuramı, Rus Biçimcilerinin Metinleri*, derleyen: Tzvetan Todorov, (Alıntılanan Kaynak: Kubilây AKTULUM, *Metinlerarası İlişkiler*, s.23.

¹⁷⁸ *Sanat Ansiklopedisi* (Celâl Esad ARSEVEN), Millî Eğitim Basımevi, İstanbul 1975.

¹⁷⁹ *Türkçe Sözlük*, Türk Dil Kurumu.

¹⁸⁰ Mevsimsiz (18.09.2004) – www.mevsimsiz.com/sozluk/sag.asp?islem=harflist&harf=p-19k (24.01.2005)

“Bir edebî eserin biçimini konusundan koparıp, o konunun yerine başka ve aykırı bir konu yerleştirerek gülünç bir uyumsuzluğu (idealle gerçeklik arasında) ortaya çıkarmak ve böylece alaya alan bir taklit etkisi uyandırmaktır.”¹⁸¹

Pastişte üslûp örneksenirken parodide eklenti metnin konusu örneksenir. Ancak hareket noktasını oluşturan metin, yeni bir metne dönüştürülürken amaç yeni bir ciddi metin oluşturmak değildir. Postmodernizmin her şeyi yeni çağda, gerçeklikten uzak sanal ortamda bir ‘simülakr’¹⁸² olarak değerlendirdiği gibi postmodernist roman da her şeyi bir oyun kıvamında ele alır. Parodinin alaycılığı da bu doğrultuda destekleyici bir unsur haline gelir. Parodi uygulamasında romanda tüm roman öğeleriyle örneksenen metnin ana konusu çerçevesinde yeni bir form oluşturulabileceği gibi eklenti metin kısmen dönüştürülmüş de olabilir. Bir başka söyleyişle, örneksenen metnin konusu ana metne bütüncül bir şekilde yedirilmiş olabileceği gibi ana metinde eklenti metnin izleri sadece anılarak – bir cümle ya da kişi anımı şeklinde- da kullanılabilir.

Türk Romanında Parodi Uygulamaları

Genel anlamda daha önce yazılmış bir metnin, konu bakımından örneksenmesi olarak adlandırdığımız parodi, postmodernist metinlerin boyut kazanmasında önemli olgulardan biridir.

Bir metin bütün olarak dönüştürülebildiği gibi sadece anma yoluyla da parodi uygulaması gerçekleştirilebilmektedir. Başka bir deyişle önceki metnin konu bağlamındaki genel çerçevesi içerisinde mekan, zaman ve figüratif kadro bakımından yeni bir metin de oluşturulabilir; önceki metin, roman kişilerinden biri ya da metne ait bir cümle anılarak sonraki metin içerisinde yer alabilir.

¹⁸¹ Gürsel AYTAÇ, *Genel Edebiyat Bilimi*, Papirüs Yayınevi, Ankara 1999, s.237.

¹⁸² Jean BAUDRILLARD, *Simülakrlar ve Simülasyon*, (Çev.: Oğuz Adanır) Doğu-Batı Yayınları, Ankara 2003.

Roman/metin başında ya da bölüm başlarında yer alan epigrafları da parodi kapsamında değerlendirmek mümkündür.

Burada Osmanlının son dönemlerinde bir girişimci, Yafes Çelebi'nin yenilikçi icatlarına patent almak için devlet daireleriyle giriştiği mücadeleyi aktaran İhsan Oktay Anar'ın Kitab-ül Hiyel'indeki benzer ilişkiler yumağını anmak yerinde olur.

İhsan Oktay Anar'ın postmodernizmin yetkin örneklerinden kabul edilen Kitab-ül Hiyel adlı kitabı ile XIII. yüzyılın başında, Diyarbakır Artuklu sarayında 32 yıl başmühendislik görevi yapan El-Cezeri'nin¹⁸³, su saatleri, otomatik kontrol düzenleri, fiskiyeler, kan toplama kapları, şifreli anahtarlar ve robotlar gibi, pratik ve estetik birçok düzeni tasarlayan ve bunların nasıl gerçekleştirileceğini anlatan "Kitab –el Hiyal" adlı kitabıyla arasında parodi düzleminde metinlerarası ilişki kurmak mümkündür.

Doğu Anadolu'da İslam medeniyetinin ileri olduğu, ilim ve imar işlerinin yürütüldüğü Artukoğulları Sarayında ilmi çalışmalar yapan Cezeri, haberleşme, kontrol, denge kurma ve ayarlama ilmi olan sibernetiğin ilk kurucusudur. İnsanlarda ve makinelerde bilgi alış verişi, bunların kontrolü ve denge durumu sibernetiğin esas konusudur. Bu ilmin gelişmesiyle elektronik beyinler ve otomasyon denilen sistemler ortaya çıktı. Bu bakımdan Cezeri, yaptığı mekanik makinelerle bu ilmin temelini atmıştır. O, sadece otomatik aletleri yapmakla kalmamış, otomatik olarak çalışan sistemler arasında denge kurmayı da başarmıştır. Bu bilim, zamanla gelişerek bilgisayarların ortaya çıkmasına imkan tanımıştır.

Cezeri otomatik olarak hareket eden ve kendi kendine bazı hareketler yapan bir robot yaparak Artuklu hükümdarı Mahmud bin Mehmed'e takdim ettiğinde bunu gören sultan hayretler içinde kalmış ve takdirlerini belirterek, emeğinin karşılığını

¹⁸³ Doğum ve vefat tarihleri kesin bilinmemekle beraber 1136 (H. 531)-1206 (H. 603) seneleri arasında yaşadığı tahmin edilmektedir.

göreceğini söyleyerek yaptıklarını ve buluşlarını kitap halinde yazmasını emretmesi üzerine Cezeri, kendisini ilim dünyasında meşhur eden Kitab-ül-Cami Beyn-el-ilmî vel-Amel-in-Nafi fi Sinaat-il-Hiyel kitabını yazmıştır.

Eserin, beşi memleketimizde bulunmak üzere dünyada bilinen on beş nüshası olduğu bilinmektedir. Memleketimizde bulunanlardan dördü Topkapı, biri de Süleymaniye Kütüphanesindedir. Arapça yazılan eser, Ahmed el-Hasan tarafından çeşitli yazmalarıyla karşılaştırılarak, yayınlanmıştır.¹⁸⁴

Bütün bunlar Cezeri'nin ilim tarihindeki yerini, batılılardan çok önceleri ilmin doğuda ne kadar geliştiğini ve batıyı aydınlattığını göstermektedir. "Batılı bilginler konik sübapların ilk defa Leonardo'nun çizimlerinde görüldüğünü öğretirler. Halbuki Cezeri'nin resimlerinde de bunlar gözükmektedir.

Cezeri, Kitab-el Hiyel adını verdiği kitabında geliştirdiği düzenekleri şekillerle izah yoluna gitmiştir. İhsan Oktay Anar da aynı adla kaleme aldığı kitabında benzer bir yöntem izlemiş, tarihte yer edinememiş küçük mucitlerin icatlarını şema halinde kurmaca metin içerisine yerleştirmiştir. Romanda, "Yafes Çelebi'nin debbabesi" (s.18), yine Yafes Çelebi'ye ait "düşahi ve palanketesi" (s.29) ve "zülkarneyn ve palanketesi" (s.31); romandaki diğer bir mucit olan Câlud'un "ikinci devri daim makinesi" (s.91) şeklinde belirlenmiş otuz dört düzenek şeması yer almaktadır.

İhsan Oktay Anar'ın Puslu Kıtalar Atlası adlı romanı da parodinin bütüncül bir şekilde uygulandığı eserlerden biridir. İhsan Oktay Anar, romanını, gözleri görmediği halde bir atlas oluşturmak isteyen ve bu sebeple daimi bir uyku halinde bulunan Uzun İhsan Efendi'nin rüyaları üzerine ve bu rüyalar çerçevesinde gelişen olaylarla kurmuştur.

¹⁸⁴ Cezeri hakkındaki bilgiler için bkz.: Yeni Rehber Ansiklopedisi, Cilt:4, s.345-346-347.

İhsan Oktay Anar'ın, romanının temelini bir de ünlü filozof Descartes'ın düşüncelerini dönüştürerek atar. Başka bir deyişle *Puslu Kıtalar Atlası* için, Katip Çelebi'nin 'Atlas'ı ve Rendekâr olarak andığı Rene Descartes'ın düşünce sisteminin dönüştürümüdür, demek olası gözükmemektedir.

Uzun İhsan Efendi, dünyayı rüyalarında keşfederek bir dünya haritası yapmak için sürekli uyku halindedir.

Bu keşmekeşin arasında bir yerde, şiltenin üzerinde, yorganı gırtlığına kadar çekmiş bir adam kim bilir kaçınıcı uykusunu uyuyordu. Çekik gözlü, çıkık elmacık kemikli ve seyrek bir bıyıklı bir zat olan bu adam Bünyamin'in babasıydı. İsmi dayısınınkiyle aynıydı. Uzun boyundan ötürü ona Uzun İhsan Efendi derlerdi. Derin uykunun bir belirtisi olarak iyice açılmış ağzından sızan salya, başını koyduğu yastığı adamakıllı ıslatmıştı. Arap İhsan yeğenine uzun uzun baktı: Yumuşacık kuştüyü döşeklerde yatan bu adam sözümona Frenk kaşiflerine özenip bir mapamundi, Kaftan Kafa bir dünya haritası yapma sevdasına kapılmıştı.¹⁸⁵

Yukarıdaki gibi betimlenip, amacı belirlenen Uzun İhsan Efendi, romanın sonunda oğlu Bünyamin'e bıraktığı kitabında da bu amacını kendisi dile getirir.

Çünkü her baba oğluna bir şeyler öğretmek, ona doğru ve gerçek olanı göstermek ister. Oysa benim sana düşlerimden başka verebilecek bir şeyim yoktu. O yüzden sana, şimdi elinde tuttuğun garip kitabı verdim. Ama ne yazık ki dünyayı göremedim. Sana aslında Kâtip Çelebi'nin, *Cihannümâ* adıyla tercüme edip bana bir nüshasını hediye ettiği *Atlas Minor* gibi bir eser bırakmak isterdim Oysa dünyaya sırt çeviren benim gibi birinin zihninde Boşluktan başka ne olabilir ki? Kendisinden düşler yarattığım Boşluğun atlasını, *Atlas Vacui*'yi bu yüzden yazdım: Sen okuyasın diye değil, yaşayasın diye. (s.236)

Coğrafi yapıtların en önemlisi olan Cihannüma Osmanlı coğrafyacılığında yeni bir çığır açmıştır. Kâtip Çelebi Cihannüma'yı iki kez yazmıştır. 1648'de yazmaya başladığı klasik İslam coğrafyası temelinde olan ilkinin henüz bitirmemişken eline geçen Gerardus Mercator'un Atlas'ını Mehmed İhlasî adlı bir Fransız dönmesinin yardımıyla Latince'den Türkçe'ye çevirterek yeni bilgiler edinmiş ve 1654'te Cihannüma'yı ikinci kez yazmaya

¹⁸⁵ İhsan Oktay ANAR, *Puslu Kıtalar Atlası*, s.20.

girişmiştir. Ardından yine Mercator'un Atlas Minor'unu elde eden ve bunların yanı sıra Batılı coğrafyacıardan Ortelius, Cluverius ve Lorenz'in yapıtlarından da yararlanan Kâtip Çelebi, doğal olarak eski Arap, İran ve Osmanlı coğrafyacıların yapıtlarını da kullanmıştır¹⁸⁶. İhsan Oktay Anar, Kâtip Çelebi'nin, anılan yapıtı ile *Puslu Kıtalar Atlası* arasında bütüncül düzeyde parodi gerçekleştirir.

Anar, “Kesin olan bir şey var. Bir şeyin doğruluğundan şüphe etmek. Şüphe etmek düşünmektir. Düşünmekse var olmaktır. Öyleyse var olduğum şüphesizdir. Düşünüyorum o halde varım. İlk bilgim bu sağlam bilgidir. Şimdi bütün öteki bilgileri bu bilgidен çıkarabiliriz.” diyen Descartes’i, aklın hükümlerine karşı çıkan postmodernist yazar tavrıyla, Uzun İhsan Efendi aracılığıyla olumsuzlar

Bu kör ve sağır adam, görüp işitmemesine rağmen olan biten her şeyi bildiğini, çünkü *her şeyin*, yani bu sihirbazla çirağının, meyhanede içilen şarabın ve bu şarapla sarhoş olan herkesin, bütün Galata’nın, içindeki herkesle birlikte bütün Kostantiniye’nin, hatta bütün Dünya’nın, sadece ve sadece zihninin bir ürünü olduğunu söylüyordu. Ona göre gerek bu meyhane, gerekse burada atılan kahkahalar, onun zihnindeki düşüncelerden ibaretti. Eğer Uzun İhsan Efendi, sözgelimi, müşterilere şarap dağıtan meyhaneciyi düşünmekten vazgeçerse, Allah korusun, adamcağız yok oluverecekti. Meyhaneci, sihirbaz, Galata ve Kostantiniye *var* idi, çünkü Uzun İhsan Efendi onları *düşünüyordu*. İşte bu da Rendekâr’ın en büyük hatasını ortaya çıkarıyordu: Düşünüyor olması, Uzun İhsan Efendi’nin değil, onun düşüncelerinden ibaret olan bu dünyanın varlığının delili sayılmalıydı. İşte bu nedenle bilgece,

-“Düşündüğüm için ben var değilim, sizler varsınız. Sizler benim zihnimdeki düşüncelerden ibaretsiniz” diyerek ikide bir kafa bulandırıyor.¹⁸⁷

Romanda Descartes’ın rüyalar hakkındaki düşüncelerine de gönderme yapılır.

Descartes, düşünce sistemini, gördüğünü öne sürdüğü üç rüya ve bu rüyaların yorumları ile oluşturur. Ona göre, “varlığının gerekliliği ve gerçek olarak ulaştığı bilinçli aklın bir eylemidir.”¹⁸⁸

¹⁸⁶ *İslâm Ansiklopedisi*, M.E.B. Yayınları, C.6, s.432- 433.

¹⁸⁷ İhsan Oktay ANAR, *Puslu Kıtalar Atlası*, s.190.

¹⁸⁸ Susan PARMAN, *Rüya ve Kültür: Batı Entelektüel Geleneğinin Antropolojik İncelemesi*, (Çev.: Kemal Başçı), Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 2001, s.136.

“Yalnızca bilinçli düşünce gerçek fikirler sağlayabilir. Hayal kurma eylemi ise sadece hataya götürür. (...) Bu nedenle, biliyorum ki hayalimde canlandırabileceğim şeylerin hiçbiri kendimle ilgili bilgiye ait değildir ve bu tür düşünceden azami gayret ile düşünceyi geri çağırarak gerekir, böylece kendi doğasını mükemmel bir açıklıkla bilebilir. (John Veitch, N.Y.: Dolphing Books, 1960, p.121-122.)¹⁸⁹

İhsan Oktay Anar, bir ucu doğuya diğer ucu batıya dayanan, iki önemli şahsiyetin düşünceleri ve yapıtları üzerine yeni bir anlatı inşa ederken postmodern söylemin getirisi olan ontojojik sorgulamaya da yer verir.

Dilencilerin başkanı Ebrehe ile Uzun İhsan Efendi'nin oğlu Bünyamin arasında şöyle bir konuşma geçer:

“-‘Eğer bu dünyadaki en büyük amacın bilmekse, daha öğreneceğin çok şey var’ dedi, ‘Belki de bunları benden öğreneceksin. Çünkü bazıları bilgiyi medresede, bazıları ise viranelerde ararken, ben onu başka bir yerde arıyorum. Peki sen nerede arıyorsun?’

Bünyamin kararlı bir sesle cevap verdi:

-‘Dünyada.’” (s.122-123)

Yine Ebrehe ile Bünyamin arasında geçen bir konuşma ontolojik sorgulama içerir:

-‘Görüyor musun?’ dedi, ‘Bilme tutkusu insanları nasıl bir sona sürüklüyor. Görmek, duymak, bilmek ve öğrenmek isteyen şu zavallı cerraha gösterilmeyen saygı, sadece karanlığı, soğuğu ve sessizliği algılayan ve hiçliği bilen bir cesede gösteriliyor. Onu katleden bu insanlar evlerine döndüklerinde belki de çocuklarına Kubelik’in acı sonunu ibretle anlatacaklar ve bilginin tehlikelerini birer birer sayacaklar.’¹⁹⁰

Ontolojik sorgulama Buket Uzuner’in *Balık İzlerinin Sesi* (1992)¹⁹¹ adlı romanında da yer alır.

¹⁸⁹ Alıntılanan kaynak: Susan PARMAN, *Rüya ve Kültür: Batı Entelektüel Geleneğinin Antropolojik İncelemesi*, (Çev.: Kemal Başçı), Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 2001, s.137.

¹⁹⁰ İhsan Oktay ANAR, *Puslu Kıtalar Atlası*, s.163.

¹⁹¹ Buket UZUNER, *Balık İzlerinin Sesi*, Everest Yayınları, İstanbul 2002.

Sarı, İtalyan Pigna defterlerime, yeşil mürekkeple tıklım tıklım harfler dokuyordum. Aklımı karıştıran ne çok soru varmış meğerse...

Ben niçin varım?

Var olmayı istiyor muyum?

Var olmayı sürdürüşüm bir içgüdü mü?¹⁹²

‘Normallik’ ile ‘seçkinlik’in karşılaştırıldığı ve üstkurmaca tekniği kullanımının ağırlıkta olduğu *Balık İzlerinin Sesi*’nde varoluşun sorgulanışı “yeniden yazmak” ile birlikte yapılır.

Roman, seksen sekiz kişiden oluşan bir grup seçilmiş öğrencinin, seçkin çalışmalar yapmalarına olanak tanımak için bir otelde toplanmaları ve burada kendilerine hazırlanan entrikalardan kurtulmak için verdikleri mücadelenin çerçevesinde kurulmuştur.

Doğudan ve batıdan gelen seksen sekiz kişinin aynı amaç için verdiği mücadeleyi anlatan *Balık İzlerinin Sesi* ile Romain Gary’nin *Yalan Roman*’ı arasında metinlerarasılık bağlamında ilişkiler kurmak mümkündür.

Buket Uzuner’in “Başlangıç”, “Asıl Başlangıç”, “Gelişme”, “Asıl Gelişme”, “Son’a Doğru”, ve “Asıl Son” başlıklarını taşıyan romanının altı bölümü de Romain Gary ve Emile Ajar’a ait epigraflarla başlamaktadır.

Seçilmişlik ve normallik olgularının karşılaştırması içinde hayatına anlamını sorgulayan Buket Uzuner’in, Romain Gary’nin hayatı ve *Yalan Roman*’ına metinlerarası göndermeler yaptığını söyleyebiliriz.

Emile Ajar takma adıyla roman yazan Romain Gary, *Balık İzlerinin Sesi* adlı romanda da kendisini Romain Gary olarak tanıtan biri olarak okurun karşısına çıkar. Seçkin öğrencilerin, kimseye bir şey öğretmek için değil sadece kendileri için

¹⁹² A.g.e., s.88.

düzenledikleri konferans günlerinde de Romain Gary, “MIŞ GİBİ” üzerine bir sunum yapar.

Bizim gibilerin, normal insanların dünyasında çok fazla rahatsız edilmeden ve sipsivri gibi batmadan yaşayabilmesi için, normallerin her gün oynadığı MIŞ GİBİ oyununu çok iyi kavraması bir zorunluluktur.

MutluyMUŞ GİBİ yapmak, AdilMIŞ GİBİ davranmak, DürüstMÜŞ GİBİ konuşmak, SeviyorMUŞ GİBİ bakmak, İçtenMIŞ GİBİ görünmek, HabersizMIŞ GİBİ yadsımak, GörmeMIŞ GİBİ kaçmak, Zevk alıyorMUŞ GİBİ sevişmek, İlgileniyorMUŞ GİBİ dinlemek, SorumluyMUŞ GİBİ göstermek, GerçekMIŞ GİBİ duygulanmak, TimsahMIŞ GİBİ ağlamak ve bu gibi...¹⁹³

Romanda roman figürü olarak yer alan Romain Gary tarafından eleştiri alan

bu durum, ünlü yazar Romain Gary'nin *Yalan Roman*'ında da benzer şekilde ifade edilir:

Pekâlâ, buna bir diyeceğim yok; ama herkes zaten birbiriyle yarışarcasına rol yapıyor. Cezayirli bir tanıdığım var, kırk yıldır çöpçü rolü oynuyor; bir başkası, metroda bilet zımbalama görevlisi, o da günde üç bin kez aynı hareketi yapıyor; rol yapmazsanız topluma uyamadığınız söylenir, ya uyumsuz damgası yersiniz, ya sinir hastası. Hatta daha da ileri gidip size bütünüyle düzmece bir dünyada oynayarak yaşadığımızı söyleyebilirim, ama o zaman da olgunlaşamadığımı düşünürsünüz.¹⁹⁴

Balık İzlerinin Sesi'ndeki *normallik* ve *seçkinlik* kavramları arasındaki

karşılaştırma da Emile Ajar (Romain Gary)'ın *Yalan Roman* adlı romanından taşınmıştır.

“Emile Ajar, size iyi haberlerim var. Daha önce iyileşmişsiniz, ama şimdi kurtuluşunuz kesinlik kazandı. Son derece *normalsiniz*. Artık hiçbir kişilik sorunuz yok. Suçluluktan iz yok. Bundan böyle sizin gözünüzde suçlu *başkasıdır*. Suçlular *başkalarıdır*. Sizin suçunuz yok. İstedığınız yerde dolaşabilirsiniz. İyileşmiş olduğunuzu açıklıyorum!”¹⁹⁵

Balık İzlerinin Sesi'nde böylesi bir dönüştürümün yanısıra kısmî olarak

Virginia Woolf'un ve Petrick Süskind'in de eserlerinin izlerini de görmekteyiz. Afife Pirî'nin, Romain Gary ile beraber yaşayacaklarını öğrendiği evi incelerken düşündükleri Virginia Woolf'un *Kendine Ait Bir Oda* adlı eseri ile çağrışım yolu ile metinlerarası bir ilişki kurmaktadır.

¹⁹³ Buket UZUNER, *Balık İzlerinin Sesi*, s.27.

¹⁹⁴ Emile AJAR, *Yalan Roman*, Can Yayınları, İstanbul 1988, s.6.

¹⁹⁵ Emile AJAR, *Yalan Roman*, Can Yayınları, İstanbul 1988, s.159.

“Üstelik, *normal* insanların bile, bir kadınla bir erkeğin birlikte yaşamayı başaramadıklarını ARTIK anladıkları bir dönemde, niçin biz, koskoca BİS Adası’nda bir tek biz, aynı evi paylaşacaktık?

Herkesin kendine ait bir odası, bir evi olmalı!”¹⁹⁶

Çağrışım yoluyla ilişki kurulan bir başka eser de Patrick Süskind’in insan kokusunun ya da kokusuzluğunun insan üzerinde yarattığı etkileri betimlediği *Koku* adlı romanıdır.

Parfüm konusunu ciddiye almayı çocukluğumdan beri çevremde yaşayan ve saygı duyduğum bütün kadınlardan öyle çok duymuştum ki, giyimim ve gizli makyajımdan çok, parfüm seçmek için zaman harcadığımı itiraf etmeliyim. Aslında ciddiye alınan parfümün gizemli adından çok, kokunun kişiliğidir. Çünkü kokuların pek çok durumda görsellikten çok daha önemli olan dokunma ve hayal gücü duyularıyla doğrudan ilişkisi olduğu öğretilmişti bana.(...) Latince anlamı ‘tamamen uçucu’ olan ‘perfumum’dan kaynaklandığından tutun da, kutsal kitapların birinde güzel koku veren bileşiklerin adlarına rastlandığına kadar, parfümle ilgili pek çok konuda bilgili kadın akrabalarım arasında annemin yeri çok özeldir. (...) Bir kokunun yaratacağı çağrışımlarla, o sırada yaşanan ruh durumunun uyuşması gerektiğini öğretmişti annem bana. Parfüm seçme sanatının en önemli koşulu buydu.¹⁹⁷

Buket Uzuner, *Balık İzlerinin Sesi*’nde, seçkinci tavır sergileyenleri *normaller*; kendisi gibi *seçkinciliğe* karşı olanları da *seçkinler* olarak değerlendirerek postmodern söylemin bünyesinde barındırdığı ironi ile bir sınıflama da gerçekleştirir. Bu sanatta/edebiyatta seçkinciliğe karşı olan tutumunu da şöyle ifade eder: “Bugün çok satan, yani halkın severek okuduğu kitapların hepsine kötü damgasını vuranlar, seçkinci aydın tavrının kurbanlarıdır”¹⁹⁸

¹⁹⁶ Buket UZUNER, *Balık İzlerinin Sesi*, s.193.

¹⁹⁷ A.g.e., s.89-90.

¹⁹⁸ www.buketuzuner.com, (08.03.2005)

Postmodern söylemin “yazma edimi”ni öncelediğine daha önce değinilmişti. ‘Üstkurmaca’ tekniğinin temelini oluşturan bu yaklaşım, -farklı açılardan da olsa- ‘yeniden yazmak’ noktasında da ‘metinlerarasılık’ tekniğine temel teşkil eder.

Postmodernist olarak değerlendirdiğimiz romanlarda da postmodern söylemin bu olgusu yer almaktadır.

Buket Uzuner de romanında bunu vurgular. Normaller açısından yazmanın bir ceza olduğu, seçkinlerden Afife Pirî’ye verilen ‘yazma cezası’ ile dile getirilir. 500 sayfalık bir yazı cezasıdır bu. Bir diğer söyleyişle ‘yeniden yazma’ cezası.

“-Zaten o üç cümleyi yineleyip duruyorsun sen!

Yazdıklarına bir göz attıktan sonra, neşeli bir sesle konuştu Romain.

Doğruydı. Aklımı en çok karıştıran o üç soruyu yazıyordum üst üste. Cezamın içeriği hakkında bir şey söylenmemişti bana; istediğimi istediğim kadar yazabilirdim nasılı olsa...”¹⁹⁹

Puslu Kıtalar Atlası’nda da Bünyamin, gerçekleştirir ‘yeniden yazmak’ eylemini. O Afife’den farklı olarak, var oluşu sorgulamak için değil, aşk acısını hafifletebilmek için yazar.

Amacı Ebrehe hakkında bilgi toplamaktı. Fakat Aglaya aklından çıkacak gibi değildi. Delikanlı bu yüzden kendini şiir yazmaya verdi. Aruz vezniyle, aşkını dile getiren tam yedi şiir yazdı ve kalan günlerinde bu şiirleri, sevgi hariç her şeyden artııp yeniden ve yeniden kaleme aldı. Fakat ne yapıp etse bir heceyi uzatamıyor, feilun’dan fâilun’a geçemediği için vezni tutturamıyordu. Yılın yedinci dolunayından üç gün önce bu meseleyi halletmek için şiirinin bulunduğu torbayı açtığında kâğıtların karıştırılmış olduğunu gördü.²⁰⁰

Yeni Hayat’ta (1994) da Osman’ın aynı eylemi yani ‘yeniden yazma’ eylemini gerçekleştirdiği görülür.

¹⁹⁹ Buket UZUNER, *Balık İzlerinin Sesi*, s.87.

²⁰⁰ İhsan Oktay ANAR, *Puslu Kıtalar Atlası*, s.198.

Oturduğum yerden uzanıp çekmecemden bir defter çıkardım. Kareli bir harita ve metod defteriydi bu, kitapla karşılaşmamdan birkaç hafta önce statik dersi için satın almış, ama kullanmamıştım. İlk sayfasını açtım, temiz ve beyaz sayfanın kokusunu içime çektim, tükenmez kalemimi alıp kitabın bana söylediklerini cümle cümle deftere yazmaya başladım. Kitabın söylediği bir cümleyi deftere yazdıktan sonra öteki cümleye geçiyor, o cümleyi de bir öncekinden sonra yazıyordum. Kitap bir paragraf başı yaptığında ben de yeni bir paragrafa başladım ve bir süre sonra o paragrafın sözlerini olduğu gibi defterime yazmış olduğumu da gördüm. Böylece, bir paragrafı, ardından diğerini yazarak kitabın bana söylediği şeyleri yeniden yeniden canlandırdım. Bir süre sonra, başımı yazdığım sayfalardan kaldırdım ve bir kitaba, bir de deftere baktım. Deftere ben yazmıştım, ama yazdıklarım kitapta yazılanların aynısıydı. Öyle bir hoşuma gitti ki bu, her akşam sabaha kadar aynı işi yapmaya başladım.²⁰¹

Orhan Pamuk, kahramanı aracılığıyla ‘Yeniden yazma’yı *Yeni Hayat*’ta bu şekilde somutlaştırılırken, yüklediği ipuçlarıyla da romanının Dante’nin *Yeni Hayat*’ının – bir anlamda- ‘yeniden yazılmış’ı olduğunu vurgular. Bir röportajında –en genel anlamda- şöyle açıklar bu durumu:

Kitapta anlattığım *Yeni Hayat* karamelaları, gerçek bir karameladır; ben ona birazcık yetiştim diyebilirim. Benim çocukluğumda onların başka şirketler tarafından yapılmış taklitleri vardı ve bu, kitapta hoşuma giden ayrıntılardan biridir. Çünkü, aynı zamanda *Yeni Hayat*, Dante'nin bir kitabıdır ve o kitaptan da burada bazı belli belirsiz rüzgârlar vardır. Yani, *Yeni Hayat* hem 1950'lerde Türkiye'de son derece yaygınlaşmış bir karameladır hem de Dante'nin bir kitabıdır...²⁰²

İtalyan bir yazar olan Dante, 1265'te dünyaya gelmiş ve 1292'de de ‘*Vita Nuova*’ (*Yeni Hayat*) adlı yapıtını yazmıştır. *Yeni Hayat*, Dante’nin 31 şiirini, bu şiirlerin hangi vesilelerle yazıldığına ilişkin açıklamalarını ve şiirlerin yapısal çözümlmelerini içeren bir düzyazı-şiir çalışmasıdır.²⁰³

²⁰¹ Orhan PAMUK, *Yeni Hayat*, İletişim Yayınları, İstanbul 1994, s.41.

²⁰² Fatma Oran’ın, 20 Ekim 1994’te Cumhuriyet Gazetesi – Kitap Eki’nde yayınlanan ‘*Orhan Pamuk’la Yeni Hayat Üzerine*’ röportajından alınmıştır.

²⁰³ <http://www.ykykultur.com.tr>

Dante'nin yeni bir hayatı aradığı 'Yeni Hayat'ının alıntılardan oluştuğu belirtilir.²⁰⁴ Orhan Pamuk'un *Yeni Hayat*'ında da Rıfkı Hat'ın yazmış olduğu 'Yeni Hayat' da alıntılardan oluşmuş bir eserdir. Okuduğu kitapla hayatı değişen Osman, 'Ratibe Teyze'sinden aldığı Rıfkı Hat'ın kitabını incelerken kitabı şöyle betimler:

Kitapları hemen o gece okumaya başladım. Ve o geceden başlayarak, Yeni Hayat'taki bazı sahnelerin, bazı ifadelerin, bazı hayallerin ya bu kitaplardan ilhamla yazıldığını ya da doğrudan onlardan alındığını gördüm. Rıfkı Amca, Tommiks, Pekos Bill ve Yalnız Şerif dergilerindeki malzemeyi ve resimleri çizdiği çocuk kitaplarına aldığı rahatlık ve alışkanlıkla Yeni Hayat'ı yazarken de bu kitaplardan yararlanmıştı

Birkaç örnek vereyim:

"Böylece odamın yalnızlığına döndüm ve o zarif kızı düşünmeye başladım. Onu düşünürken uyuyakaldım ve gözlerimin önünde bir hayal harikası belirdi." (Dante, Yeni Hayat)

"Belki de şöyle şeyler demek için biz bu dünyadayız: Ev, köprü, çeşme, kapı, testi, meyve ağacı, pencere, -Bir de belki: Sütun, kule...Ama demek için, unutmama, ah, öyle bir demek için ki, bu şeylerin kendileri bile hiçbir zaman hayal bile edememişlerdi böylesine yoğun bir var olmayı" (Rilke, Duino Ağıtları)

Bu durumu Mustava Ever şöyle özetlemektedir:

"Dante'nin Yeni Hayat' başka kitaplardan alınmadır.

Rıfkı Hat'ın Yeni Hayat'ı başka kitaplardan alınmadır.

O halde Orhan Pamuk'un Yeni Hayat'ı da başka kitaplardan alınmadır."²⁰⁵

Orhan Pamuk da Yeni Hayat ile metinlerarası ilişki kurulabilecek diğer metinlerin de Rilke'nin şiirleri olduğunu belirtir.

Bu kitaba uygun düşen bir çeşit anlatı hafifliği içinde kaptım, aldım, elledim, oynadım, bıraktım onları. Tabii bu bağlamda asıl sözü edilmesi gereken Rilke'nin Duino Ağıtları var. 'Melek' fikri modern edebiyata Rilke'nin Duino ağıtları ile girdi. Her iki dünyayı da gören, her iki dünyadaki hayata bir çeşit tanıklık eden, tanıklığının katıksız nesnelliliğiyle bir çeşit 'acımasız' olan, hayat ile ölüm arasında bir yerde duran ve bu dünyanın, bizlerin, zaman geçtikçe ölüme daha çok yaklaşan kırılğan hayatlarımız için

²⁰⁴ Dante ALIGHIERI, *Yeni Hayat*, (çev.: Işıl Saatçioğlu), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1993.

²⁰⁵ Mustafa EVER, "*Dante'den Orhan Pamuk'a Yeni Hayat*", Orhan Pamuk'u Anlamak, (Der.: Engin Kılıç), İletişim Yayınları, İstanbul 1999, s.279-280.

bir çeşit başka bir 'yer'den, başka bir düzlemden seslenen "Melek" imgesi, bu kitaba elbette Duino Ağrıları'ndan geldi.²⁰⁶

Parodinin bütüncül bir şekilde uygulanışına örnek teşkil eden *Kitab-ül Hiyel*, postmodernist romanın “gerçeklik” ile olan mesafesini ve “taklit” e olan yakınlığını da kurmaca metin içerisinde Üzeyir Bey’in düşünceleri aracılığıyla dile getirir:

Hiyelkâr sayısız hiyellerle tabiatın kuvvetlerini tuzağa düşürüp esir etmenin yolunu ararken, hayalkâr, bütün dünyayı gözündeki o noktayla görüyor, Kâinatın kendisinin gerçekleşmiş bir hayal olduğuna, bu hayali örnek alıp yeni yeni hayaller yaratmak gerektiğine, çünkü onu mutlu eden şeyin sanayi ya da teknoloji değil, hulkiyyat ya da kreatoloji olduğuna inanıyordu.

(...) Çeşm-i badem Ceylan Hanım’ın naklettiğine göre o, bir hiyel ehli olarak değil, bir hayalkâr olarak bu işe kalkışmıştı. Çabasının semeresini daha çabuk toplamak için Vik, Köhler Biraderleri Lorenz ve Keil’in raflarından sayısız roman ve hikâye kitabı almış, hayalkârların nasıl tahayyül ettiğini öğrenmeye çalışmıştı. Binbir Gece Masalları’nı adeta yuttu ama realist ve naturalistlerden hiç mi hiç hoşlanmadı. Onları, Sultan Abdülhamit Efendimize yaranmak için onun giyim kuşam ve davranışlarını kopya eden paşalara benzetiyordu. Oysa Abdülhamid’i kopya değil de taklit eden bir meddah, elbette ki daha sevimli ve belki de gerçeğe daha yakındı. İşte realistler de Gerçeği ve Dünya’yı kopya ediyorlar; ama masalcılar, aslında gerçekleşmiş bir dünyayı örnek alıp, onu ve üslûbunu taklit ederek yeni hayaller yaratıyorlardı. Kopyalar ne kadar kuru ve tatsızsa, taklitler o kadar canlı ve sevimliydi. Sonuç olarak realist romanlar, yazarlarının suratları kadar tekdüze, şaşırtıcılıktan yoksun ve aslında gerçekdışı şeylerin anlatıldığı kitaplardı. Çünkü bir mucize olan gerçeğin kendisi şaşırtıcı ve hayranlık uyandırıcı iken aynı gerçeği anlatan bir realistin romanındaki hemen her şeyin bu kadar tekdüze, bu kadar aşına ve bu kadar alışılmış olması başka nasıl açıklanabilirdi? Dünyadaki her şey bir mucizeyken insan nasıl hayret etmeden durabilirdi? İşte Üzeyir Bey bu düşüncelerle insanların gerçeklik duygusuna değil de, gerçeğin kendisine ve ondaki üslûbuna sadık kalmaya karar verdi.²⁰⁷

Böylece kuramsal yaklaşımları metinlerarası olgusu ile kurmaca düzlemine taşır.

Hilmi Yavuz da benzer bir tavırla postmodernist romanın kuramsal mantığını anlatılarının içinde dile getirir. *Fehmi K.’nin Acayip Serüvenleri* adlı anlatısında kimi

²⁰⁶ Fatma Oran’ın 20 Ekim 1994te Cumhuriyet Gazetesi – Kitap Ekinde yayınlanan ‘*Orhan Pamuk’la Yeni Hayat Üzerine*’ röportajından alınmıştır.

²⁰⁷ İhsan Oktay ANAR, *Kitab-ül Hiyel*, s.140.

zaman yazar kimi zaman da eleştirmen olan anlatıcının yorumlarında bu düşüncelerini kurmaca metne yerleştirir.

Anlatı kişileri niçin, başka söylemlerden aktarılan sözlerle konuşurlar da genelde birkaç uyanık okur dışında, hiç kimse bunu ayırdına varmaz? Örneğin, bu anlatıda da böyle olmuştur. Anlatı yazarının kendi büyükbabasına ilişkin olarak anlattıkları, Prens Seyfeddin'in başından geçmiştir. Melon Şapka ve "Kahvemi getir lan" öyküsü yani... Anlatı yazarı, bize bir akrabasından dinlediklerini, büyükbabasına mal ederek anlatıyor. Dolayısıyla gerçeklik, özne değiştirerek "kurmaca" oluyor!

Buyurun size bir Yazın Kuramı!

Ayrıca anlatı da, tarih gibi, tekerrürden ibarettir, de diyebiliriz: Önce Gerçeklik olarak, sonra Kurmaca olarak!.. Üstelik hiç kimse romanın bittiğini, ve romanın bittiği yerden de anlatının başladığını görmüyor; -ya da ne bileyim, görmek istemiyor...²⁰⁸

Postmodernist romanın, gerçeklik'le ilgili bir problemi olmadığını dile getiren, başka bir deyişle gerçekliği –insanın iç gerçekliğini ya da nesnel gerçekliği- yansıtmak gibi bir misyon üstlenmesini reddeden postmodernist söylemin gerçeklik-kurmaca ilişkisini sorgulayışı Hilmi Yavuz'un anlatısında da kendini gösterir:

Canım o kadar uzağa gitmeye ne gerek var? Bu anlatının asal kişilerinden biri olan Anette, bir bağlamdan, yazınsal bir bağlamdan çıkmış değil midir? Fehmi K., Gregor Samsa'nın aynasından çıkmamış mıdır? Belki de yazın kuramı açısından sorunu şöyle konumlayabiliriz: Anlatı kişilerinin kimlikleri son kertede daha önce üretilmiş olan yazınsal bağlamlar tarafından belirlenir. Her anlatı kişisi, bağlamsal bir üstbelirlenim'dir örneğin?²⁰⁹

Thou hast committed

Fornication: but that was in another country,

And besides, the wench is dead.

Bu dizeleri okuduğunda Fehmi K.'nin, bu anlatıyı, deyim yerindeyse bir 'sinema şeridi gibi' gözünün önünden geçirdiği rahatlıkla söylenebilir. Öyleyse söyleyelim: Fehmi K. Bu dizeleri okuyunca, bu anlatı'nın şu ana kadar yazılmış bölümü, 'bir sinema şeridi gibi' gözünün önünden geçti: Kim *fornication*'u *commit* etmişti? Hangi *wench* ölmüştü? Hangi *another country*'den söz ediliyordu? Fehmi K. Bütün bunları, bu anlatıda geçen kişilerle ilişkilendirmeye bire bir 'tekabüller' kurmaya çalıştı. Bunu

²⁰⁸ Hilmi YAVUZ, *Üç Anlatı*, s.123.

²⁰⁹ A.g.e., s.141.

niçin yaptı diye sormayınız. Çünkü anlatılarda, olsa olsa bir öteki metinle (text) ilişki kurulabilir –bunun adı da, daha önce bir yerlerde söylediğim gibi, düpedüz metinlerarası zina’dır.²¹⁰

“Yeniden yazmak” ile temellenen metinlerarası olgusu Hilmi Yavuz’un *Kuyu* adlı anlatısında kurmaca metin içerisinde teorik açıklamalarla dile getirilir. Aynı zamanda Lyotard’ın ‘dil oyunları’ adını verdiği postmodernist söylemiyle de metinlerarası bir ilişki gerçekleştirir.

İzzeddin Şadan Bey Amcanın bize geldiği o güzelim hanımları ve saat çiçekleri
gecesinde havuzun başında içki içilirken ve, Enfi Hasan Ağa,
hayatımız mülemmâ
sözünü nasıl da kaydetmişim!

Evet sonraları Hilmi Yavuz, bunu bir yaşam felsefesine dönüştürecektir. Yaşam bir dil oyunundan başka bir şey olabilir mi? ‘Öyleyse’ (diye yazıyor Hilmi Yavuz bu anlatısında) niçin, örneğin, neden her şeyi yeniden yazmayı denemeyelim? Yeniden adlandırmayı? (İşte Ali Kuşçu’nun kuyusu yeniden kazılıyor. Öyleyse Evliya’yı neden yeniden yazmamalı?)²¹¹

Metinlerarasılık tekniğinin, bütüncül bir şekilde dönüştürüme dayalı olarak yapılabildiği gibi kısmî olarak da uygulanabildiği belirtilmişti.

Kısmî uygulamada ise eklenti metin ana metnin çerçevesini oluşturmaz; bir cümle, bir başlık ana metin içerisinde yer alır. Alıntıyla benzerlik göstermekle birlikte parodi düzeyindeki metinlerarasılık uygulaması önceki metnin yazarına ait bir cümle ya da pasajın ana metinde aynen kullanılmasıyla sınırlandırılmaz.

Hilmi Yavuz *Fehmi K.’nin Acayip Serüvenleri* adlı anlatısını Kafka’nın *Dönüşüm* romanını örnekseyerek başlatır. Hilmi Yavuz, Kafka’nın “Gregor Samsa bir sabah bunaltıcı düşlerden uyandığında, kendini yatağında dev bir böceğe dönüşmüş olarak buldu”²¹² cümlesiyle başlayan romanı ile “Fehmi Kavkı erkenden uyandı ve dosdoğru aynaya baktı. Aynada gördüğü kendisiydi; ve bir gece önce hamamböceğine dönüşmemiş

²¹⁰ A.g.e., s.157-158.

²¹¹ Hilmi YAVUZ, *Üç Anlatı*, s.178.

²¹² Franz KAFKA, *Dönüşüm*, Can Yayınları, (çev.: Ahmet Cemal), İstanbul 2001, s.9.

olduğu için Tanrı'ya şükretti"²¹³ cümleleriyle başlattığı anlatısı arasında metinler arası bir ilişki kurar. İki metin arasında kurduğu bağı da daha sonra üstkurmaca²¹⁴ kapsamında değerlendirilecek olan müdahaleleriyle açıklama yoluna gider.

(...) Öyle ya, Fehmi Kavkı bir anlatı kahramanıydı (bu anlatının kahramanı) ve anlatı kahramanlarının sık sık değilse bile, arada bir, hamamböceklerine dönüştükleri biliniyordu. Çoğu kez, okurların bile bildiği bir gerçekliktir bu; -ama gene de bu gerçekliği yazarların da bilebilmeleri olasılığını yabana atmamak gerekiyordu. Öyle ya, ya Fehmi Kavkı'nın yazarı, anlatı kişilerinin hamamböceklerine dönüşebileceğini biliyordu ise?²¹⁵

Modernist söylemin izlerini taşıyan Kafka'nın *Dönüşüm* romanı ile *Fehmi K.'nin Acayip Serüvenleri* arasında metinlerarası düzlemde geniş çaplı ilişkiler kurmak mümkündür. Modernist sanatın eleştirisini yaban postmodernist söylemin bir ürünü olarak değerlendirdiğimiz *Fehmi K.'nin Acayip Serüvenleri*'nde Hilmi Yavuz'un, kahramanına seçtiği isim –Fehmi Kavkı- Franz Kafka'yı çağrıştırmaktadır. *Dönüşüm*'de Gregor Samsa'nın yaşadığı içsel çelişkiler böceğe dönüştürülerek sergilenmeye çalışılmakta fakat Fehmi Kavkı anlatı içerisinde tam tersi bir şekilde yazarın adeta bir kuklası şeklinde yaşamaktadır.

Hilmi Yavuz'un; *Fehmi K.'nin Acayip Serüvenleri* adlı anlatısında Kafka'nın *Dava*'sı ile de metinlerarası ilişki kurar. *Dava*'da, Bay K., sabahleyin, işlediği bir suçtan ötürü onu mahkemeye götürecektir olan kolluk görevlileri tarafından uyandırılır. Hilmi Yavuz da, "Evet doğrudur, gazete bu anlatının yazarının da tahmin ettiği gibi henüz gelmemişti ama Fehmi Kavkı bunun yanısıra bir şey daha fark etti: Kendisini, bilinmeyen bir nedenden dolayı yargı önüne çıkarmaya çağıran bir mahkeme ilâmı da atılmamıştı kapının altından!"²¹⁶ diyerek bunu romanına taşır.

²¹³ Hilmi YAVUZ, *Üç Anlatı*, s.85.

²¹⁴ Tezimizin aynı başlığı taşıyan ilgili bölümünde açıklanacaktır.

²¹⁵ Hilmi YAVUZ, *Üç Anlatı*, s.85.

²¹⁶ Hilmi YAVUZ, *Üç Anlatı*, s.86-87.

Yine Hilmi Yavuz, Fehmi K.'nın bir rüyasını aktarırken de eski alfabedeki “kaf” ile yeni alfabedeki “ka” harfini birleştirerek Kafka'yı anar. Bu hem postmodernizmin eski ile yeniyi aynı anda kabullenme tavrını sergilerken Kafka ile metinlerarası düzlemde kurduğu ilişkinin göstergesi olur.

Fehmi K., korkuyor, çünkü okuyamıyor. Hoca ikide birde değneğine uzanıp Fehmi K.'yı dövüyor. Öteki çocuklar:
Elif üstün e, elif esre i, elif ötrü ö,
Be üstün be, be esre bi, be ötrü bö

...

Tam bu sırada odaya (salona), sarı saçlı bir adam giriyor. Fehmi K., onun yüzüne bakmaya çalışıyor; ama O kadar aydınlık ki gözleri kamaşıyor –bakamıyor. Adamın elinde bir değnek var. Önündeki karatahtada bir harfi, eski harflerle ‘kaf’ harfinin karşısına yeni harflerle yazılmış (k) harfini gösteriyor:

Efendiler, İşte buna K (‘ka’) derler!

diyor. Fehmi K., ‘kaf, ka oldu demek’, diye düşünüyor ve bu kez çocuklar hep bir

ağızdan

Kaf Ka, Kaf Ka, Kaf Ka

diye bağırmaya başlıyorlar.”²¹⁷

Hilmi Yavuz, Tolstoy’un *Savaş ve Barış* adlı romanıyla da metinlerarası ilişki gerçekleştirir. Postmodernist romanın, ‘gerçeklik’i yansıtma çabasına karşıt olan tavrıyla, *Savaş ve Barış*’ın kurmaca kişiliklerinden birine kendi anlatısı içerisinde yer verir. Fehmi K., uyanıp da gözlüklerine uzandığında “Bunlar Bezukhov’un gözlükleri yahu!..”(s.85) dedikten sonra anlatıcı “Fehmi Kavkı’nın gözlüklerinin Bezukhov’un gözlükleri olmadığını anlayabilmesi o kadar uzun sürmedi. Gözlükler, onun, Fehmi Kavkı’nın gözlükleriydi ve bu anlatının yazarı, gözlüklerin Fehmi Kavkı’ya ait olduğunu; Bezukhov’un gözlüklerinin bu anlatıda işi olmadığını söylüyorsa hiç kuşkusuz Fehmi Kavkı’ya değil, bu anlatının yazarına inanmak gerekiyordu.”²¹⁸ diyerek yine yazma edimini önceleyen postmodernist romanın ‘her şeyin yazıda gerçekleştiği’ savunusunu

²¹⁷ A.g.e., s.150.

²¹⁸ Hilmi YAVUZ, *Üç Anlatı*, s.85.

destekleyici bir tavır sergiler. Gerçekçiliğe ve gerçekliği yansıtmacılığa duyulan karşıt tavır şöyle dile getirilir:

Fehmi K., bir küçük banka memuru olarak tasarlandı ve şimdilik kendisi bu tasarıma bağlı kalmayı sürdürüyor. Size söyledimdi, Ama Fehmi K., 16 Haziran günü doğmuştur. Bu onu 16 Haziran günü doğmuş olarak tasarladım demektir. Niye 16 Haziran diye sorarsanız, size, Joyce'un *Ulysses*'ini salık veririm. Leopold Bloom'u anımsayınız lütfen. Bu küçük İrlandalı Yahudiyi ve 16 Haziran 1904 gününü... Size yemin ederim ki Leopold Bloom'un o gün boyunca yaptıklarının hiçbirinin anlamı yoktur. *Anlatıya değer* bir tek şey, ilaç için bir tek... Yoktur, yemin ederim!... O roman bayağıdır, *vulgaire*'dir; yok sokaklar nasıl kokarmış, yok yemek listesinde ne varmış, yok kadınların sadakatsizliğiymiş, yok deniz kıyısında rastladığı egzibisyonist kızmış... bütün bunları ayrıntılı betimlemenin anlamı nedir? anlam en bayağı olanın bile örtük bir *poetique*'i, onu *epique* kılabilcek gizli bir şiirselliği olması demek değil midir? Eğer öyleyse, Joyce'da her şeyin anlamı vardır; -her şeyin!.. Gündelik yaşam, alegorik bir şiirdir; -bir yolculuk... Ulysses'inkine benzeyen!

Hilmi Yavuz, anlatısının bir bölümünde romandaki zaman-uzam mefhumlarını tartışırken anlatının kahramanı Fehmi K.'yı bu kez de *'Italo Calvino'nun Varolmayan Şovalye adlı romanındaki tiplerden biri'* olan Emir İsoarre'nin gözlükleriyle uyandırır.

“Fehmi K., gözlüklerine bakarak (çünkü, gözlüklerini görebilmesi için gözlüğe ihtiyacı yoktu nedense) ciddi bir şaşkınlık geçirdi, ve –bu anlatının yazarına göre– kendi kendine şöyle mırıldandı:

“*Bunlar, Emir İsoarre'nin gözlükleri yahu!..*”²¹⁹

Hilmi Yavuz'un, Bezukhov'un gözlükleriyle ve Emir İsoarre'nin gözlükleriyle uyanılan iki ayrı uzamdan söz ederken kurmaca metin içerisinde iki roman kahramanını ve yazarlarını karşılaştırması da metinlerarası olgusuna örnek teşkil eder.

Fehmi K.'yı bu kez, Bezukhov'un gözlükleriyle değil, Emir İsoarre'ninkilerle uyandırdığıma göre (...), bu anlatıya, bu kez, Emir İsoarre'nin gözlüklerine göre, yeniden başlamam gerekecek. Çünkü Tolstoy'un Bezukhov'unun gözlükleriyle başlanan bir anlatıyla, İtalo Calvino'nun (...) Emir İsoarra'sının gözlükleriyle başlanan bir anlatı arasında *dağlar kadar fark* vardır. (...) Bu en azından on

²¹⁹ Hilmi YAVUZ, *Üç Anlatı*, s.127.

dokuzuncu yüzyıl romanıyla yirminci yüzyıl romanı arasındaki farka tekabül eder, evet; -en azından!..

Tabii ben, Calvino'nun Tolstoy'dan daha büyük bir yazar olduğunu düşünüyorsam, bu elbette beni, sadece beni ilgilendirir.²²⁰

Hilmi Yavuz'un, postmodernist yazar İtalo Calvino ile Tolstoy arasında yaptığı kıyasta Calvino'ya üstünlük tanınması yazarın roman ve anlatı konusundaki tavrını da belirler. Başka bir söyleyişle postmodernist tavrının bir göstergesi olur. Hem önceki metni konu bağlamında anarken hem de metinlerarası olgusunu kuramsal boyutta anlatı içerisine taşır.

Hilmi Yavuz, *Taormina*, *Fehmi K.'nin Acayip Serüvenleri* ve *Kuyu* adlı anlatılarında Doğu-Batı karşılaştırmasını da işler. Aslında sorunsal edinmez bunu anlatı içerisinde; ancak bir kıyaslama yapmamayı sorunsallaştırmış gibidir. Biri birinden üstün değildir; farklıdır ama benzer yönleri de vardır. "Hayatımız mülemmâ"dır ve bu sık sık yinelenir. Roman kişilerinin üsluplarını sorunsallaştırdığında da bu kendini gösterir. "Mülemmâ"nın temel özelliği ile hayatı özdeşleştirir; her şey bir arada vardır yaşamın içerisinde. Bu biraradalığı Ahmet Hamdi Tanpınar'ın *Huzur* adlı romanının kahramanı Mümtaz'ın yaşadığı içsel karmaşayla örneklendirerek metinlerarası bir bağ kurar.

(...) sonra, çok sonra,

hayatımız mülemmâ!'nin ne demeye geldiğini anlayacak, Tanpınar'ın Mümtaz'a ('Huzur'da) söylediklerini okuyunca: 'Benim diyebileceği ve kendi başına bir hayatı yoktu. Hep tezâd halinde ve birbirini kovalayan çehrelerin ikliminde yaşıyor, onlarla düşünüyor, onlarla görüp duyuyordu. İkiz bir ömrü yaşıyordu. Cennet ve cehennemi beraberinde gezdiriyordu. Bu iki haddin arasında, uçurum kenarlarında şiddetli uyanışlarla somnambül hayatı vardı (...) Şarkla Garp birbirinden ayrı. Biz ikisini birleştirmek istedik. Hatta bundan yeni bir fikir bulduğumuzu sandık. Halbuki tecrübe, dâimâ yapılmış, dâimâ iki çehreli insanlar vermiştir.' Ve,

hayatımız mülemmâ'nın bir tür Janus maskesi demeye geldiğini çok sonra anlayacak olması²²¹

²²⁰ Hilmi YAVUZ, *Üç Anlatı*, s.128.

²²¹ Hilmi YAVUZ, *Üç Anlatı*, s.173.

Kuyu'da yer alan kuyu hikâyeleri de metinlerarası düzlemde değerlendirilebilir. Bu, anlatısını yazmak üzere bir kuyu arayan Hilmi Yavuz'un hikâyesidir. "Kuyu - büyü ve ölüm"ü aynı sözcükte birleştirir. "Kuyular aslında masal nesnelere! Söylenlerde de vardır; oracle'lar çoğu kez kuyulardadır ve insanın büyük gizemini kuyulara söylerler."²²² Anlatıcı, "Hilmi Yavuz'un anlatacağı anlatının bunlarla hiçbir ilişkisi yoktu"²²³ diye devam etse de anlatı boyunca kuyu hikâyeleriyle metinlerarası ilişkiler kurulur.

Postmodern söylemin bilinçdışı ile özdeşleşen tavrının bir göstergesidir kuyu arayışı. Nitekim bunu da anlatısının içerisinde dile getirir.

Neden böyle düşünüyordu peki?

Şundan: Ölüm'ü yazmak deneyimi (Freud'un *Gedankenexperiment* dediği) bir imgeleme deneyimidir. Wittgenstein'in de çok haklı olarak belirttiği gibi, insanın (kendi) ölümü(nü) yaşamasına olanak yoktur! Öyleyse, insanın kendi ölümüne ilişkin bir ideası olamaz; ne zaman ölümünü imgelemeye kalksa salt bir seyirci olarak imgelemekten öteye geçemediğini görür, çünkü... (Charles Chaplin'in, *Limelight*'nda buna benzer bir deneyime giriştiğini anımsayanlarınız bulunabilir elbet!) Seyirci ya da tanık olmaktan başka nasıl görebiliriz ki kendi ölümümüzü?: 'Our own death is unimaginable.'

Hilmi Yavuz'un aşmak istediği tastamam buydu: Bu *Gedankenexperiment*'i tersine çevirebilmek –ölümü; kendi ölümünü yaşayabilmek ve bunu, sanki bir öteki'nin (başkasının) ölümü'nde seyrediyormuş –gibi- değil'e en yakın bir deneyim olarak yaşamak! Kuyuyu, bu deneyim ve bu deneyimin anlatısı için seçmesinin nedeni buydu!"²²⁴

Modernist söyleme eleştiriyi de görmekteyiz bu pasajda. Freud'un bilinçaltı söyleminin yerine bilinçdışının derinlikleri 'kuyu' ile özdeşleştirilir.

"Bu anlatıyla ölüme doğru gidiyorum!"

²²² Hilmi YAVUZ, *Üç Anlatı*, s.167.

²²³ Hilmi YAVUZ, *Üç Anlatı*, s.167.

²²⁴ A.g.e., s.171.

Kuyuya inmek! Belki biraz daha derine inse, kuyunun, onun için ne anlama geldiğini, bilinçdışının derinliklerinden bulup çıkarabilirmiş gibi geliyordu!”²²⁵

Hilmi Yavuz’un bu anlatısında da ‘dönüştürme’yi görebilmekteyiz. İnsanın kendi ölümünü görebilmesi olanaksız olduğuna göre, bunu izleyebilmek/yazabilmek başka biri olma ya da ötekine dönüşmekle mümkündür. Bunu gerçekleştirmek amacıyla anlatı yazarı Hilmi Yavuz, anlatısını yazmak üzere kendisine bir kuyu aramaktadır; ölümünü yazabilmek için. Bu da eski edebiyatımızdaki ‘arayış motifi’ ile metinlerarası bir bağ kurmaktadır.

Orhan Pamuk da bu doğulu anlatım tarzlarına has motifi kullanmaktadır. *Kara Kitap*²²⁶ (1990) adlı romanında arama motifini kullanmıştır. Anlatısının Doğu geleneğinden izler taşıdığını da okura hissettirir. Romanın başından itibaren Şeyh Galip’ten, Mevlana’dan, Attar’dan bahsedilir.

Galip’in Rüya’yı arayışı çerçevesinde şekillenir roman. Rüya Galip’in karısıdır ve Rüya’ya da kendilerine Şeyh Galip’in Hüsn ü Aşk adlı mesnevisi okunurken aşık olmuştur. Aslında kuzeni olan Rüya ile Şehrikalp adlı apartmanda oturuyor olmaları da bu tür bir bağlantıyı destekleyici bir unsur olma özelliği gösterir. Zira, Şeyh Galip’in *Hüsn ü Aşk*’ında da Aşk’ın Hüsn’e kavuşabilmek için gönderildiği yer Diyar-ı Kalp’tir.

Doğulu anlatım tarzlarının çerçevesini oluşturan ve iç öyküleri kapsayan arayış ve yolculuk motifleri hep gerçeğe ulaşmak içindir. Arananın insanın kendi içinde olduğu mesajı verilir. *Hüsn ü Aşk*’ta da Aşk Aradığı Hüsn’ün kendi içinde olduğunu öğrenir.²²⁷

Kara Kitap’ta ulaşılmak istenenin yazma yetisine erişebilmek olduğunu görürüz. Uzun arayışlar, karmaşık, sonu gelmeyen ipuçları Galip’in dönüşümüyle nihayet

²²⁵ A.g.e., s.171.

²²⁶ Orhan PAMUK, *Kara Kitap*, İletişim Yayınları, İstanbul 2002.

²²⁷ Berna MORAN, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 3*, İletişim Yayınları, İstanbul 1998, s.95.

bulur. “Aşk’ın yollarda çektikleri, bir müridin kemale ermek için katlanması gereken çileyi simgeler. Galip’in çilesi ise (...) yazabilmek, yaratabilmek uğrunadır.”²²⁸

Postmodernist romanın önelediği yazma edimini sorunsallaştıran bir romandır Kara Kitap. Roman boyunca Rüya ile birlikte üvey ağabeyi olan Celâl de aranır. Romanda kendisi olmayan fakat yazılarıyla var olan Celâl’den haber almak üzere konuştuğu bir gazetecinin “Onu arıyorsanız yazılarına bakın”²²⁹ cevabı okuyucuyu romanın sorunsalı konusunda bilgilendirir.

Celâl’in yazılarıyla postmodernist yazını da özdeşleştirir Orhan Pamuk.

Galip’in konuştuğu bir gazeteci yazar

Celâl’in sonraları esen bir rüzgârla düşüncelerini bu sefer de sola doğru değiştirdiği yıllarda acımasızca kullandığı bu raporların üslûbu da Attar’dan, Ebu Horasani’dan, İbni Arabi’dan, Bottfolio çevirilerinden doğrudan alınmış teşbihler ve kinayelerle dokunmuştu. Sonraları, Celâl’in teşbihlerinde –hep aynı beylik buluşlara dayanır ya onlar- bizi geçmiş kültürümüze bağlayan yenilik köprüleri bulanlar, bu pastiche’lerin mucidinin bir başkası olduğunu nereden bilecekler?²³⁰

şeklinde betimler Celâl’in gazeteciliğini. Bu betimlemesinde de postmodernist yazar kimliğini görmekteyiz.

Romanda Galip’in Celâl’i aradığı sırada karşılaştığı gazeteci ile konuşmasında bir anlamda *Kara Kitap*’ı da özetler.

“Konu güzel” dedi ihtiyar köşe yazarı. “Poe’nun dediği gibi, ölen ya da kaybolan güzel kadın! Ama bir hikâyeci daha kararlı olmalı. Kararsızlıklarını gösteren yazara okuyucu güvenmez çünkü. Celâl’in hileleriyle bitirelim biz hikâyeyi... Hatıralar: Şehir adamın tatlı anılarıyla kaynaşsın. Üslûp: Süslü sözlerin içine gömülen bu anılardaki ipuçları boşluğa işaret etsin. Tecahül-ü arif: Adam karısının kaçtığı kişiyi bilemiyormuş gibi yapsın. Paradoks: Böylece, adamın karısının kaçtığı kişi adamın kendisiymiş. Nasıl? Görüyorsunuz ya, siz de yazabilirsiniz o yazıları. Herkes yazabilir.”

²²⁸ A.g.e., s.97.

²²⁹ Orhan PAMUK, *Kara Kitap*, s.104.

²³⁰ A.g.e., s.99.

“Ama yalnızca Celâl yazıyor,” dedi Galip. “Tamam! Bundan böyle siz de yazarsınız!” dedi ihtiyar yazar (...)²³¹

Orhan Pamuk, *Kara Kitap*'ta anlatıların içi içe geçtiği bir sırlar dünyası oluşturmuştur. Rüya'yı ve Celâl'i ararken İstanbul'un esrarlı dünyasına, Şerazat, Mevlana, Alaaddin'in de içinde bulunduğu 'anlatı' dünyasına da girer. Bunlar romanda bir çokkatmanlılık oluştururken romanda yer alan hikâyelerle ve yapılan göndermelerle de metinlerarası ilişkiler kurulur.

Alâaddin'in dükkânı örneğin, masal kahramanı Alâaddin'i çağrıştırır. Masalda sihirli bir lamba varsa romanda da –neredeyse- sihirli bir dükkân vardır. Aranılan her şeyi orada bulmak mümkündür. Sorulan hiçbir şeye 'yok' cevabının alınmadığı, masal tadında bir dükkân.

“Akşam Sanat Okulu'na gitmeden önce, tırnaklarındaki soluk ojeyi çıkarmak için küçük bir şişe aseton alan kızların, yıllar sonra, yavan bir evliliğin yavan mutfağında çocuklar ve torunlar arasında, mutsuzlukla ilkgençlik aşklarını hatırladıklarında, Alâaddin'in dükkânını nasıl uzak bir masal gibi hayal ettiklerini anlattım.”²³²

Alâaddin olarak bilinen –asıl adı başkadır- kişi de kendi dükkânı hakkında oluşturulan masalımsı söylentilerden şikayetini dile getirirken de dükkânın esrarını pekiştirir. İçindekilerle, müşterileriyle, olaylarıyla insanları büyüleyen dükkânın sahibi Alâaddin, Masal kahramanı Alâaddin'i çağrıştırır.

Dergileri tükürükleyerek saydığı da doğru değildi, dükkânının bir efsane ya da masal köşesi olduğu da. (...) İçinden kahve değil, kahverengi ayakkabı boyası çıkan paketten Alâaddin sorumlu değildi. Şuh sesli Emel Sayın'ın ilk şarkısından sonra sarsıla sarsıla boşalıp akarak transistörlü radyoyu kapkara bir sıvıyla berbat eden yerli pilden Alâaddin sorumlu değildi. Nereye gidersen git hep kuzeyi göstereceğine, hep Teşvikiye Karakolu'nu gösteren pusuladan Alâaddin sorumlu değildi. İçinden hülyalı işçi kızın aşk ve evlilik mektubu çıkan Bafra paketinden de Alâaddin sorumlu değildi,

²³¹ A.g.e., s.103.

²³² Orhan PAMUK, *Kara Kitap*, s.47.

ama paketi açan badanacı çırağı mutlulukla etekleri zil çalarak koşa koşa gelmiş, elini öperek Alâaddin'den nikâh şahidi olmasını istemiş ve kızın adını ve adresini sormuştu.²³³

Ana konu olarak Galip'in Rüya'yı arayışı ile çerçevelenen iç anlatılar da 'taklit' ve 'daha önce söylenmişlik'i ön plana çıkararak metinlerarasılığı farklı bir boyutta sunar.

(...) Saim bir koleksiyoncu gururuyla ona "çok nadir" dediği bir parçayı içerdeki bir odadan getirip gösterdi: "Anti-İbni-Zerhani ya da Tasavvuf Yolcusunun Yere Basan Ayakları." Galip ciltli kitabın daktiloda çoğaltılmış sayfalarını dikkatle çeviriyordu. "Orta boy bir Türkiye haritasında adı gözükmeyen bir Kayseri kasabasından bir arkadaş!" dedi saim. "Küçük bir tekkenin şeyhi olan babasından çocukluğunda din ve tasavvuf eğitimi almış. Yıllar sonra ise Lenin'in Hegel okurken yaptığı şeyi taklit ederek önüçüncü yüzyıl Arap mutasavvıfı İbni Zerhani'nin 'Kayıp Esrarın Hikmetleri' adlı kitabını okurken sayfa kenarlarına 'materyalist' notlar almış. Bu notları gereksiz ve uzun parantezlerle destekleyerek temize çekmiş. Sonra kendi notlarına sanki bir başkasının esrarı anlaşılamayan, anlamı çözülemeyen düşünceleriymiş gibi, uzunca bir açıklama, bir tür şerh yazmış. Bütün bunları da gene başka birilerinin yazılarıyla gibi, kendi yazdığı bir 'yayınlayanın önsözü'yle bir araya getirerek daktilo etmiş. Başına da, otuz sayfada, kendi dini ve devrimci hayat hikâyesinin efsanelerini eklemiş.²³⁴

Elde edilen eski bir kitabın değerlendirmesi böyle yapılırken Galip ve Celâl'in 'sandık cinayeti' olarak gündeme gelmiş olan cinayetler hakkındaki yorumlarında da bir anlamda metinlerarası olgusunun açıklaması yapılır.

"Çünkü bütün cinayetler", demişti aynı gece Celâl, "bütün kitaplar gibi birer taklittir. Bu yüzden kendi adımla kitap yayımlamam." Ertesi gece gene ölü evinde toplandıklarında, geç bir saatte, ikisi başbaşaiken, "Ama gene de en kötü cinayetlerde bile en kötü kitaplarda bulunmayan özgün bir yan vardır!" (...) "Bütünüyle taklit olan, demek ki cinayetler değil kitaplardır. En bayıldığımız şey olan taklidin taklidiyle ilgili oldukları için kitapları anlatan cinayetlerle, cinayetleri anlatan kitaplar hepimizdeki ortak bir noktaya seslenir..."²³⁵

Orhan Pamuk aynı bağlamda *Mesnevi*'yi de katar romanına. Celâl kendisini

Mevlâna ile özdeşleştirir ve *Mesnevi*'nin "baştan sona bir çalıntı" olduğunu öne sürer.

²³³ A.g.e., s.49.

²³⁴ A.g.e., s.80.

²³⁵ A.g.e., s.240.

“Celâl’e göre (...) Mevlâna da, bir hikâyeye başladığında ancak bir başkasının anlattıklarını söyleyebiliyordu. (...) Tıpkı *Binbir Gece Masalları* gibi, bir hikâye bitmeden bir ikincisi başlayan, o bitmeden üçüncüsüne geçilen, bitmeyen hikâyelerin, tıpkı tüketilemeyen, ama kısa bir sürede bıkkılan insan kişilikleri gibi hep arkada bırakıldığı, tuhaf ve düzensiz bir ‘kompozisyon’du Mesnevi.”²³⁶

Celâl’in postmodernist bir yazar kimliğiyle metinlerarası olgusunun kullanımına yönelik düşünceleri ve yazılarını da aynı bağlamda değerlendirmek mümkündür.

Beyaz Kale de metinlerarasılık tekniğinin kullanıldığı romanlardan biridir. *Beyaz Kale*, 1557 yılında yazıldığı tespit edilmekle birlikte kimin kaleme almış olduğu belirlenemeyen; Fuad Carım tarafından Türkçe’ye *Pedro’nun Zorunlu İstanbul Seyahati* adıyla çevrilen kitapla büyük benzerlikler göstermektedir. Juan ve Mat adlı iki kişinin soruları ve Pedro’nun verdiği cevaplardan oluşan kitap Türkler ve Türkiye hakkındadır.

“1552 Ağustosunun dördüncü günü imparatorun donanmasıyla Cenova’dan Napoli’ye giderken, hareketimizi haber alarak Ponza adalarında bekleyen Türk donanmasının hücumuna uğradık.”²³⁷

“Venedik’ten Napoli’ye gidiyorduk, Türk gemileri yolumuzu kesti.”²³⁸

“Yakalanaların kaptanları daha değerli olsaydılar, onlar da kaçabilirdi. Kürekçileri sıkıştırmağa cesaret edemediler; kürekçiler de kaçmayı sağlayabilecek kadar küreklere dayanmadılar.”²³⁹

“Esir düşerse cezalandırılmaktan korkan kaptanımız kürek kölelerini kırbaçlatmak için bir türlü emir veremiyordu.”²⁴⁰

²³⁶ A.g.e., s.253.

²³⁷ Fuad CARIM (Çev.), *Pedro’nun Zorunlu İstanbul Seyahati*, Güncel Yayıncılık, 3.b., İstanbul, 2002, s.13.

²³⁸ Orhan PAMUK, *Beyaz Kale*, s.11.

²³⁹ Fuad CARIM (Çev.), *Pedro’nun Zorunlu İstanbul Seyahati*, s.13.

“Daha yolda iken elime bir tıp kitabı geçti. Bu kitapta öğrendiklerimin dışında hiçbir şeyi tatbika girişmedim. Başlangıçta, yanbaşımda hasta düşen tutsakları tedaviye koyuldum. Bu denemelerimden, memnuluk verici sonuçlar elde ettim. Bunu görünce kuvvetli olan hafızamın yardımıyla, kitabı baştan aşağı ezberledim.”²⁴¹

“(…) gözüme rastgele takılıveren satırları dua eder gibi mırıldanarak okurken bütün kitabı aklıma kazımak istiyordum ki, onlar gelince, onları ve bana çeiktireceklerini değil, severek ezberlenmiş bir kitabın sevgili kelimelerini hatırlar gibi geçmişimin renklerini hatırlayayım. (...) Anatomi bilgimi değil de aklımı kullanarak tedavi ettiğim birkaç Türk’ün yarası kendiliğinden kapanınca herkes hekim olduğuma inandı.”²⁴²

Doğu-Batı karşılaştırması açısından da benzerlik çoktur iki kitap arasında. *Beyaz Kale*’de Batıyı merak ettiği için Venedikli köleyi satın alan ve ona hep ‘onlar’ı ve ‘ora’yı sorup duran²⁴³ Hoca varken *Pedro’nun Zorunlu İstanbul Seyahati*’nde de Juan ve Mata adlı iki kişi Pedro’dan Türkler ve Türkiye hakkında bilgi almak isterler.

“Ne giyerler ve nasıl giyinirler?”, “Başlık ve kukuleta kullanmazlar mı?”, “Türkler nasıl eğlenirler? Bizdeki gibi atlı savaş oyunları var mıdır?”, “Saat kaçta yatarlar?”, “Yatakları ne biçimdir? Yerde yattıklarını işitmişim.”, “Yeneceği ne ile keserler?”²⁴⁴ gibi soruların karşılıkları ile bir Türk kitabına dönüşen kitapla, *Beyaz Kale* bu açıdan ilintilendirilebilir.

Benim Adım Kırmızı adlı roman’ında da Orhan Pamuk metinlerarası ilişkiler kurar. Umberto Eco’nun *Gülün Adı* adlı romanının konusu temele alınarak dönüştürülen roman, benzer şekilde cinayetlerin araştırması üzerine bir cinayet romanı kıvamında inşa

²⁴⁰ Orhan PAMUK, *Beyaz Kale*, s.11.

²⁴¹ Fuad CARIM (Çev.), *Pedro’nun Zorunlu İstanbul Seyahati*, s.20.

²⁴² Orhan PAMUK, *Beyaz Kale*, s.12-14.

²⁴³ Fethi NACİ, “Beyaz Kale”, Orhan Pamuk’u Anlamak, s.83.

²⁴⁴ Fuad CARIM (Çev.), *Pedro’nun Zorunlu İstanbul Seyahati*, s. 146, 150, 154, 157, 158, 168.

edilir. Yıldız Ecevit, kitaba adını veren ‘kırmızı’yı minyatürlerin olduğu kadar gülün renginin de kırmızı olmasıyla ilişkilendirir.²⁴⁵

Orhan Pamuk, bu tavrıyla edebiyatın büyük sorunları betimleme sorumluluğuna karşı çıkmaktadır.

Metinlerarasılık tekniğinin kullanımı metinlerin anlaşılmasını zorlaştırmakta, modernizmin seçkinciliğine karşı çıkararak metinler oluşturan postmodernizm de halk için sanat görüşünü uygulamaya koyamamaktadır.

Metinlerarasılık, gerek pastiş gerekse parodi düzleminde uygulanımını çözümlenmek kolay olamamaktadır. Çünkü kimi zaman gönderme yapılan metinler hemen seçilebilirken kimi metinlerin belirlenebilmesi bilgi birikimine bağlı olarak çok güçleşmektedir. Bu da bir anlamda savunulmanın tersine seçkin okur gerekliliği olarak algılanabilir.

II.1.1.3. Gülünç Dönüştürüm

Alaycı dönüştürüm, soylu bir metnin –örneğin, destan- eylemini ya da konusunu olduğu gibi sürdürerek, yani yapıtın temel içeriğini ve anlatsal devinimini değiştirmeden, onu bildik, sıradan, yeni bir biçimde yeniden yazmak olarak tanımlanır.²⁴⁶

(...) Alaycı dönüştürüm, soylu bir tür olan destanı alaya almak, destan yazısının ciddi havası içerisine komik unsurlar katmak, böylelikle tonunu değiştirerek okuru eğlendirmek amacı güder.²⁴⁷

²⁴⁵ Ayrıntılı bilgi için bkz.: Yıldız ECEVİT, *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*.

²⁴⁶ Kubilây AKTULUM, *Metinlerarası İlişkiler*, Öteki Yayınevi, Ankara 2000, s. 126.

²⁴⁷ A.g.e., s. 127.

Tanımlamaların benzerliği kimi zaman parodi, pastiş ve gülünç ya da alaycı dönüştürüm arasına net bir çizgi koymak gerekirse şöyle bir karşılaştırma netlik sağlayabilir:

Yansılama (parodi), özgün, soylu bir metnin (destan, trajedi) konusunun ya da eyleminin, köken-metindeki konudan ya da eylemden farklı, ancak yine de uyarlamının gerçekleştirilebilmesi için yeterince benzerlik sunan gerçek, sıradan bir eyleme/konuya uygulanmasına; alaycı dönüştürüm ise eylemi, yani içeriği (konuyu), *adlarıyla birlikte kişileri, özgün metindeki nitelikleriyle olduğu gibi saklayarak yalnızca soylu bir metnin biçemi yerine sıradan bir biçem kullanarak değiştirmeye* dayanır. (...) Ancak öykünme, alaycı dönüştürüm gibi, yine bir metnin biçimini dönüştürerek yeni bir metin oluşturmaz; yalnızca metnin biçimini “taklit” eder. (...) Öykünme, bir yazarın dil ve anlatım özellikleri, sözleri taklit edilerek gerçekleşir.

Alaycı dönüştürüm uygulamalarında hem türsel özellikler hem de kahramanların (duygular, inançlar, kavramlar,...) yücelik nitelermelerinin azaltılmasından gülünçlük ve alay doğar. “(...) eski destan kahramanları sıradan kişiler olurlar.”²⁴⁸

Sonuç olarak, tarihsel uzaklık nedeniyle, artık eskimiş bir yazın türünü alaya almak yanında, Scarron, ortaya çıkan tarihsel uzaklık nedeniyle belli bir süre, yalnızca yazıldığı dönemde önemli olan, sonra yavaş yavaş önemini yitirip unutulmuş alaycı dönüştürüm yöntemiyle, uzak bir geçmişe ait olan bir destan metnini XVII. yüzyıla uyarlayarak ve yaşadığı çağın sıradan biçemiyle yeniden yazarak, bir “yakınlık”, “bildik etki” yaratmak; eski bir metni, yeniden yazıldığı dönemdeki biçimine uygun, yeni bir dille dönüştürerek onu daha anlaşılır kılmak, sonuçta, okuru eğlendirmek ister.

²⁴⁸ A.g.e., s.128.

Türk Romanında Gülünç/ Alaycı Dönüştürüm Uygulamaları

Postmodern söylemin yemeline yer alan sıradanlaştırma olgusuna uygun olmasına rağmen alaycı/ gülünç dönüştürüm Türk edebiyatında fazlaca örneklenmemiştir.

Süreyyya Evren *Postmodern Bir Kız Sevdim* adlı anlatısıyla örneklemiştir. *Postmodern Bir Kız Sevdim* neden sonuç ilişkisi taşımayan ve bir sonuca ulaşmayı hedeflemekten çok dili ve yazmayı önceleyen postmodern metinlerin betimini yapar.²⁴⁹

Süreyyya Evren, anlatının başında kendini de tanıtırken kendi anlatısını *Kara Kitap*'a yapılmış bir nazire şeklinde değerlendirir.

Vakit gençliğinin sabahı idi. Bazen “Kara Kitap” okunuyor ve Orhan Pamuk hatırla yâd ediliyordu. İşin doğrusu bu acayip bir eserdir ve erbabı ona çok itibar ederler. Manadan anlayan biri “Kara Kitap’ı mübalağa ile medhedince, mecliste bulunanlar bu sözü ittifakla kabul ve tekrar ettiler. Manası öyle bir dereceye geldi ki sanki ona nazire yazmanın ihtimali yoktur. Bu kadeh Süreyyya’ya ağır geldi, imtihan ediliyormuş zannetti. İtiraz ederek o kalabalığa hitap etti ve şu cevabı verdi: POSTMODERN BİR KIZ SEVDİM.²⁵⁰

Süreyyya Evren’in anlatısı yalnızca *Kara Kitap*’ın dönüştürümü olarak değerlendirilemez. *Postmodern Bir Kız Sevdim*’de, halk edebiyatı kahramanlarının ‘yüce’ aşkları da teknoloji çağına uyarlanarak gülünçleştirilir.

Neden Zühre ve Tahir başka aşklar yaşayamıyorlar, kendi kendilerini döllüyorlar, bu bağlılık değil mi, aralarındaki aşkı yüceltmek değil mi, halkın onlara yüklemeye çalıştığı AŞIK MİTİ görevine sadakatle mi kendi kendilerini döllüyorlar, neden Zühre’nin üzerinde şiddetli edilgen bir örtü var, neden “Erkekler hayvandır”, erkeklerin gerçekten hayvan olup olmadıkları bir yana, Zühre bu kalıbı kullandığı an, Tahir’den başka bir erkekle ilişki kurmadığına göre (kurmadığını varsayan bir okur açısından) Tahir’e hayvan demiş olmuyor mu, tabii erkekler hayvandır kalıbı ‘ilişki kurduğum erkekler hayvandır’ anlamına gelmez.²⁵¹

²⁴⁹ Bu özelliğinden dolayı anlatıda yer alan teknik ve öğeler de yine bu başlık altında değerlendirilmiştir.

²⁵⁰ Süreyyya EVREN, *Postmodern Bir Kız Sevdim*, İthaki Yayınları, İstanbul, 2003.

²⁵¹ Süreyyya EVREN, a.g.e., s.40.

Aslı ile Kerem aşkı da teknolojik çılgınlığın içerisinde, tüketim toplumu içerisinde gülünçleştirilir.

Şair Zühre’ni odasına sızar, Tahir Durgunsu’yla elele Üsküdar’da yürüyüşe çıkar. Kerem ile Aslı fevkalade popüler olmuştur, Kerem ya da Kesik Kerem imzalı şiirler elden ele dolaşmaktadır, Endi Warhol bu şiirlerden yirmi tanesini yanyana getirip 20 Kerem tablosunu sanat tarihine bırakır., ayrıca Blow Job (Ağıza Verme) filminde oral seks yapılan bir adamın (Kerem) yüzünü ve omuzlarını görüntüler, Kerem şiirlerini okumaya çalışırken, kırk dakikalık süre içinde orgazma giden Kerem’in yüzü tüm ayrıntısıyla izlenir, kimi dişçiler “Kerem Aslı’nın kucağına başını koyabilmek için çektiği dişlerine önce benim ellerimde dolgu yaptırmıştı” şeklinde demeç verirler, reklâm ederler, keşiş kızı Aslı ile sofuoğlu Kerem’in akıllara durgunluk veren aşk öyküsü korna sesleriyle kesilir.²⁵²

Postmodern Bir Kız Sevdim’de, postmodernist roman tekniklerinden biri olan üstkurmaca da gülünçleştirme işlevi gerçekleştirir.

“Tahir ile Zühre yeni evi kutlamak için herkesi kokteyle çağırırlar. Herkes gelir. Dev şölen bolluk ve izafiyet içinde geçer. –Relativite, izafiyet, zafiyet geçirme, aşırı yemek-”²⁵³

Yazar, kelime oyunlarını kullanırken de sözcüklerin çağrışım gücünden yararlanırken de anlamsal ilişkiler gözetmez.

“Perihan ile subay erdemli giysiler içinde evlenirler, onların aşkı, Perihan, subay’ın kalçalarına birayı patlattığı zaman başlamıştı zaten. Anat ile Baal ölünce boşalan iki kişilik evli kontenjanı da böylece doldu. Doğu Anadolu’da kar boldu.”²⁵⁴

Postmodern Bir Kız Sevdim de bünyesinde pop-art unsurunu barındırmakla birlikte metindeki metinlerarası unsurları çözümlmek ve teorik söylemleri anlandırabilmek de özel bir birikim gerektirdiğinden postmodernist metinlerin çelişik tarzına sahiptir.

²⁵² Süreyya EVREN, *Postmodern Bir Kız Sevdim*, s.55.

²⁵³ A.g.e., s.44.

²⁵⁴ A.g.e., s.26.

II.1.2. Üstkurmaca

Üstkurmaca, ‘gerçeklik’i çoğaltan postmodernist söylemin edebi düzlemdeki yansımasıdır. Modernizmin aklın birliği merkezindeki tek gerçekliğe inancı karşısında postmodernist söylem, ‘kişiye göre gerçeklik’i savunur.

Postmodernizmin akılcılık anlayışına yönelttiği eleştiriler ve her şeyin dilde gerçekleştiğine dair savunusu büyük ölçüde İsviçreli dilbilimci Ferdinand de Saussure’ün ölümünden sonra Genel Dilbilim Üstüne Dersler (1916) başlığıyla yayımlanan kitabında ortaya konmuş olan düşüncelerden beslenmektedir. Bu eser modernizm için bir kırılma noktası sayılırken postmodernizmin de köşe taşlarından sayılabilir.²⁵⁵

Edebi metinlere herhangi özel bir değer atfetmeyi reddeden ve her şeyin metin olduğunu ileri süren fikir postmodernizmin merkezi ilkesi olarak alınmıştır. “Merkezi ilke” nosyonunun postmodernist söylemin reddettiği bir şey olduğu da hemen eklenmelidir. “Postmodern bir dünyada hiçbir şey merkezi değildir, her şey bir paradokstur. Öyleyse edebiyat fikrine kıyasla metin fikri, temelcilik karşıtıdır.”²⁵⁶ Edebiyat eserleri derinliği, dolayısıyla da temelciliği sembolize ettiği için postmodernist söylemde ‘metin’ler ön plana geçer. “Metin” fikri derinlik karşıtıdır ve sadece kendi sorumluluğunu üstlenir.

Bu savununun getirisi olarak postmodernist roman, yansıtmacı ve modernist roman tarzlarının yansıtmacılığından kendini soyutlamıştır.

Yansıtmacı roman, okuyucunun mantıksal gerçeğiyle örtüşen bir düzen içerisindedir; roman kişileri, olaylar ve olaylara zemin teşkil eden ortam, kronolojik bir zaman dilimi içerisinde aktarılır. Başka bir söyleyişle, hayatı yansıtırken romanda yer alan

²⁵⁵ Ahmet CEVİZCİ, *Felsefe Sözlüğü*, Postmodernizm maddesi.

²⁵⁶ Niall LUCY, *Postmodern Edebiyat Kuramı*, s.15.

öğelerin nesnel gerçeklikte bir karşılığı muhakkak vardır; yansıtmacı yazar, nesnel gerçekliği romanına yansıtır.

Modernist yazar ise yaşayan insanın iç dünyasını romana taşıyabilmek için değişik kurgu tekniklerini kullanır. Bu deneysel kurgu teknikleri romanın yansıtma işlevinin yönünü değiştirmiştir.

Nesnel gerçeklikten, dolayısıyla da bunu yansıtma amacından arındırılan postmodernist romanda, kurgu öncelik kazanır ve asıl amaç metnin kendisi olur. Postmodernist yazar, iç veya dış herhangi bir gerçekliği yansıtma amacı taşımaz; üretimin amacı metnin kendisidir.

Yıldız Ecevit bu durumu şöyle betimlemektedir: “Edebiyatın konusu, ne gerçekçilerin *dış dünyası*, ne de romantikler ve modernistlerin *iç dünyaları*dır artık. Belki de, Beckett’in dediği gibi “*anlatılacak bir şeyin kalmadığı*” bir dünyada edebiyat, kendini anlatmak zorunda kalmıştır.”²⁵⁷

Postmodernist sanat bu yönüyle eskiden kopmuş olmayı içerir; fakat geçmişe yönelik bir eleştiri ya da birtakım yeni ölçütler koymaz. Postmodernizm kendine yeni bir estetik anlayış üretmemiştir. Sanat, tekrar, taklit ve yapıştırma gibi yöntemleri ön plana çıkarmakta, estetik ölçütler bunlara göre kurulmaktadır.²⁵⁸ Gencay Şaylan, bu çerçevede yüksek sanat ile kitle sanatı ayrımının ortadan kalkmasıyla taklit ve yapıştırmanın, sanatsal yapının ön plana geçmesini, postmodernist sanat estetiğinin özellikleri arasında değerlendirir. Bu özellikler de kalite, estetik değer, mükemmellik tutkusu olarak değerlendirilebilecek olan ‘Modernizm’e²⁵⁹ eleştirel tutumla temellenmiştir. Modern sanatın kendine dönüklüğü, yabancılaştırma estetiği düzleminde, biçimsel deformasyon yoluyla yenilik olarak kendini gösterir. Edebiyatta, daha sonra postmodernist romanın ana

²⁵⁷ Yıldız ECEVİT, *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*, İletişim Yayınları, İstanbul 2001, s.99.

²⁵⁸ Gencay ŞAYLAN, *Postmodernizm*, İmge Kitabevi Yayınları, Ankara, 1999, s.84.

²⁵⁹ Hakkı Engin GİDERER, *Resmin Sonu*, Ütopya Yayınevi, İstanbul, 2003, s.45.

özelliklerinden biri olarak yer alacak olan üstkurmaca da modern sanatın biçimsel yeniliklerinden biridir. Modernist romanda üstkurmaca kurguyu deforme etmek için kullanılırken postmodernist romanda ise üstkurmaca, anlatılanların kurmaca olduğunun altını çizmek için yer verilir. Postmodern yazın, kabul edilmiş doğruları alışlagelmiş çağrışımları, doğal ve doğru kabullenilmiş kavramları ve tüm kabulleri sorgulamaya, bunların doğallığını bozmaya çalışır ve de bütün bunları okuyucunun rahatını kaçırarak yöntemler kullanarak yapmaya çalışır.²⁶⁰ Modern romanın okuru seçkindir. Alain Robbe-Grillet'nin 'Yeni Roman' anlayışıyla karşı çıktığı bu seçkin okur tabakası bir anlamda modern romanın yaşatıcısıdır. Bu okur, kültürlü, eğitilmiş ve üst sınıftır. Eğitilmek için okumaz; okumanın temelinde 'haz almak' vardır. Bu nedenle modernist roman zevk için yenilikler yapan, sadece sanata hizmet eden, toplumsallık inancı taşımayan bir tarz olmuştur. Bu tavır da modernist yazarı biçimcilikte ustalaşmaya götürmüştür. 'Bilinç akışı', 'geriye dönüş' tekniklerinin yanında 'üstkurmaca' da bir deformasyon tekniği olarak modernist romanda yer alır. Yani modernist yazar farklı bir boyutta da olsa gerçekliği yansıtmak amacıyla bu tekniği kullanırken postmodernist yazar, anlatının kendine yönelik olarak kullanır. 'Yazmak' ya da 'hikaye anlatmak' hikayenin kendisinden daha önemlidir.²⁶¹

Postmodernist bağlamda her şey bir metin olarak tanımlanır ama metin herhangi bir somut ve elle tutulur içerikten yoksundur.²⁶² Modernist romanda olabildiğince öznelendirilen ve kurgu deformasyonu yoluyla işlenen gerçeklik postmodernist romanda tamamen yadsınır. Yazma ediminin öncelenerek her şeyin merkezine metnin oturtulması, metnin nasıl kurgulandığının anlatılması, yazarın,

²⁶⁰ Oya Batum Menteşe, "Sanat'da Modernizm'den Postmodernizm'e", Littera edebiyat Yazıları, Karşı Yayınları, C.3, 1992, s.239.

²⁶¹ Berna MORAN, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış III*, İletişim Yayınları, İstanbul, 4.b., 1998, s.98

²⁶² Pauline Marie ROSENAU, *Postmodernizm ve Toplum Bilimleri*, Bilim ve Sanat, Ankara, 4.b., 2004, s.49.

sözcüklerden oluşturduğu dünyadaki hakimiyetini, nesnel gerçeklik- kurmaca çelişkisi içinde kalmış olan okura da hissettirmesi şeklinde kendini gösteren, “kurmacanın kurmacası” olarak tanımlamanın mümkün olduğu bu teknikle yazar, okurun içeriğin akışına kapılmasını engeller.

Postmodernist roman ‘yansıtma’ amacından soyutlanmıştır. Doğru ya da gerçeklikten arındırılan metin anlamından da arındırılmış olur. Modernist olarak nitelendirilen yazarların yaptığı gibi çağdaş dünyanın yarattığı karmaşayı olumsuzlayarak karamsarlık yaratmak yerine bu kaosu ciddiye almamayı tercih eder. Postmodernizm, bütün değerlerin kullanılan dil doğrultusunda, yapıntı, yerel, kendine göndermeli olduklarını en baştan olurlamaktadır. Postmodernist roman, bu yaklaşımın bir ürünü olan ‘üstkurmaca’ ile oyunsu bir dünya yaratır.

Postmodern yazar, postmodern bir dünyada yeni bir rol üstlenir. ‘Açık bir metin’ yazmaya çabalar ve bu metni sonsuz sayıda postmodern yorumu teşvik edecek şekilde belirsiz bir biçimde, muğlak ve bilmececi bir üslûpla oluşturmaya uğraşır. “Okurun ulaşabileceği uzamı genişletip büyütme, onu birçok anlam bulmaya teşvik etmeye ve kendi kendini teşhir eden, istikrarsız, tanımlanmamış bir metin –birçok yorumu kucaklayan ve teşvik eden bir metin- uydurmaya adar kendini. Postmodernist yazar, Aydınlanma projesinin amaçladığı gibi hakikate ya da bilgiye ulaşmak için değil, yalnızca yazma deneyiminin verdiği haz için yazar.”²⁶³

Postmodernist söyleme göre gerçeklik, metinsellikten önce gelen bir olgu değildir; metinselliğin bir sonucudur. Postmodernist söylemin oyunsuluğunun altında da bu görüş yatar. Edebiyatı “gerçekçilik”ten uzaklaştırmak da edebiyatı dilsel bir oyuna dönüştürür.

Postmodernizmin belirli bir değişkesi metnin sathının “altında” hiçbir şey olmadığı sonucuna varır. Metinler ve alıcılar (ya da romanlar ve okurlar) arasındaki anlam akışını kontrol eden öncül (yazar) ya da altta yatan (yapısal) bir kaynak ya da

²⁶³ A.g.e., s.61.

mekanizma yoktur: Yalnızca metinsel satırların bir oyunudur olan biten. Söylenecek-anlam yerine oyun-anlam vardır.²⁶⁴

Postmodernistlerin neredeyse tamamı hakikati bir amaç ve ideal olarak görmeyi reddederler; Foucault'ya göre hakikat modernliğin en özlü ifadesidir. ‘Hakikat Aydınlanma’ya ait bir değerdir ve sırf bu gerekçeyle bile bir kenara atılabilir’. ‘‘Hakikat düzene, kurallara ve değerlere gönderme yapar; mantığa, rasyonaliteye ve akla bağımlıdır ki postmodernistler bunların hepsini sorgularlar. Modern dünyada bilgi üretme girişimleri bir tür hakikat iddiasına, hakikatin esas olduğu varsayımına bağımlıdır.’’²⁶⁵

Postmodernist söyleme göre ise herhangi birinin gerçekliği algılayışı, dünyayı aracılığıyla öğrendiği belirli bir dilbilgisi yapısı tarafından önceden belirlenir. Böylece bir bireyin, kültürel ya da tarihsel devrin ‘‘gerçeklik’’ diye adlandırdığı şey de bir dil gibi yapılandırılır. ‘‘Gerçeklik, dünyanın içindeki nesnelere, bilgileri, duyguları, değerleri ve olayları üreten düzenlemeler ve yasaklar sistemine –yapılarına- göre sınıflandırılabilenlerin toplamıdır. Ancak, yapıların yapısı dil olduğundan ve ‘‘yapı’’ kavramı da dilbilimsel bir metafor olduğundan, dünya kavramının ta kendisi de kültürel ve tarihsel olarak her zaman için özgül dil topluluklarına özgü olacaktır.’’²⁶⁶

Edebiyatta rasyonaliteye meydan okuyan postmodern romancılar katı, çizgisel olay örgüsünden vazgeçerler; öyküdeki her türlü düzenli öge okur tarafından sağlanmalı, hatta uydurulmalıdır.

‘‘Bir göstergenin, dilin sağladığından daha elverişli bir dayanak noktası yoktur. Ancak okuyucu yazarın yarattığı dünyaya girdikten sonra, metnin anlaşıldığı düşünülebilir.’’²⁶⁷

²⁶⁴ Niall LUCY, *Postmodern Edebiyat Kuramı*, s.42.

²⁶⁵ Pauline Marie ROSENAU, *Postmodernizm ve Toplum Bilimleri*, s.120.

²⁶⁶ Niall LUCY, *Postmodern Edebiyat Kuramı*, s.29.

²⁶⁷ John W. MURPHY, *Postmodern Sosyal Analiz ve Postmodern Eleştiri*, s.64.

Postmodernistler yazar, metin ve okurun klasik rollerini önemli ölçüde değiştirirler. Yazarın önemini azaltır, metinle okurun önemini artırırlar. “Yazar, metin ve okur dikkatleri üzerlerine çekmek için yarışıyorlar gibidir adeta. Postmodernistler yazarı terk ettiklerinde bir boşluk oluşmuş ve onu da metin ile okur doldurmuştur. ‘Okurun doğumu yazarın ölümü pahasına gerçekleşmelidir’.”²⁶⁸ Başka bir deyişle merkezde okur vardır ve her okumada yeni bir metin ve anlam ortaya çıktığı için yazarın ne anlatmak istediği önemini yitirir.

Üstkurmacanın Türk romanındaki uygulamasını şöyle sınıflandırabiliriz:

1. Anlatıcıyı Etkin Figür Haline Getirme
2. Metnin Yazılış Sürecini Metnin Konusu Haline Getirme
3. Yazma Ediminin Bir Oyun Olduğuna Dayalı Anmalar Ve Söz Oyunları
4. Kolaj

II.1.2.1. Anlatıcıyı Etkin Figür Haline Getirme:

Yansıtmacı roman tarzında kurmaca dünya nesnel gerçekliğin arkasında sunulur. Olaylar, figürler ve olayların geçtiği yerler aktarılırken okuyucuyu anlatılanların gerçek olduğuna inandırmak esastır. Bu sebeple de anlatıcı mümkün olduğunca gizlenir, silikleştirilir.

Bireyi merkeze alan ve modern dünyada yaşadığı yabancılaşmayı da “bilinç akışı”, “iç konuşma”, “geriye dönüş” gibi yabancılaştırıcı tekniklerle aktarmaya çalışan modernist roman da benzer bir tutum içerisindedir. Sözü edilen deneysel kurgu teknikleriyle anlatının klasik akışını değiştirilse de anlatıcının konumu yansıtmacı romandaki gibidir.

²⁶⁸ Pauline Marie ROSENAU, *Postmodernizm ve Toplum Bilimleri*, s.49.

Postmodernist roman tarzı gerçeklikten uzaklaşıp ‘kurgu’yu ön plana çıkardığında yazar da ilâhi konumundan metnin dünyasına iner. Metnin merkezine kendisini yerleştirir.

Postmodern sanatta sanatçı artık gizlenmez, yapıtının bir yerinden yapıcı veya yıkıcı olarak gözükür ve sizi durmadan “otomatik” çağrışımlardan kaçınmaya zorlar.

Türk romanının tarihi seyrine baktığımızda, ilk roman örneklerinde de yazarın müdahalelerini örneklemek mümkündür. Ancak 19. yüzyılın başlarına ait bu eserler “bilgilendirmek”, “eğitmek”, “eğlendirmek” gibi misyonlar yüklenmişlerdir. Bu amaçla anlatının akışını keserek “yazar-anlatıcı” konumunda ya olaylar hakkında yorum beyan eden ya da roman kahramanlarını tanıtan, ahlâk dersleri veren bir yazar. Bu yöntem daha sonraları roman tekniği açısından bir kusur olarak değerlendirilmiş ve yazarın olabildiğince silikleştirilebildiği eserler başarılı olarak kabul edilmiştir.

Romanda kusur kabul edilen bu yöntem postmodernist romanda kasıtlı uygulanan bir tekniğe dönüşmüştür. Postmodernist roman anlamı çoğaltmak için “açık okumalar”la okuru da anlatıya dahil ederek “yazarın ölümü” gibi bir ifadeyi edebi düzleme taşısa da yazar metin içerisinde ‘yaratıcı’* konumundadır. Bu konumunu da roman boyunca vurgulamaktan kaçınmaz. Postmodernist yazarın bu tavrı anlatılanların kurmacalığını açıkça ortaya koyarken postmodernist söylemin “her şeyin dilde gerçekleştiği” savunusunun ve yine postmodernist söylemin her şeyi dil-bağımlı bir oyun olarak ele alıyor oluşunun bir göstergesidir.

Hilmi Yavuz, *Fehmi K. ’nın Acayip Serüvenleri* adlı anlatısında üstkurmacayı belirtilen yönüyle kullanmaktadır.

* Yazarın bu tavrı postmodernist roman kişilerinin anti-karaktere dönüşmesinde de etkilidir. (İlgili başlıkta ele alınacak) Postmodernist dünyanın ‘metanın elinde oyuncak olan insan’ şeklinde özetlenebilecek betimlemesi de bu olgunun Üstkurmacanın) oluşumunda belirleyicidir.

Evet bu anlatının yazarı olarak Fehmi Kavkı'nın yalnızlığına izin vermeyeceğimi sizlere, siz okurlara açık açık söylemekten gurur duyuyorum. Hayır, Fehmi Kavkı'nın yalnız yaşamasına kesinlikle tahammülüm yok! Öyleyse yapılacak şey, Fehmi Kavkı'yı Anette ile tanıştırmak, Bir süre sonra da Anette'i Fehmi Kavkı'yla birlikte yaşıyor konumuna getirmektir.²⁶⁹

Postmodernist romanın yazarı hem anlatıyı yazmakta hem de anlatıya kendini de dahil ederek figüratif kadro içerisinde kendine yaşam alanı yaratmaktadır.

Kaldı ki, henüz Fehmi Kavkı'nın evindeyiz. Kahramanımız bu arada kahvaltısını hazırlamış bulunuyor. İşte masada, bir bardak gerypfurt suyu durmaktadır; demek, biz gevezelik ederken Kavkı, kaşla göz arasında greypfurt sıkılmış olmalıdır. Beyaz peynir görüyorum, biraz emmenthaler ve bal! Koca bir çanak dolusu bal var masada. Ve bir bardak çay... Pencere açık ve bir arı balın üzerinde alçakça dolaşiyor. Anlıyoruz ki mevsim yaz'dır... (s.88)

Orhan Pamuk da *Yeni Hayat*'ta figür anlatıcı olarak metne girişler gerçekleştirir. Ancak tamamen sözcük oyunlarına dönüştürülmeyen romanda yazar, müdahalesini çok sık aralıklarla yinelememekle birlikte, ansızın ortaya çıkabilmektedir.

Bak, nasıl bayiler toplantısından başımızı belaya sokmadan sıvışıp kaçmış, bak nasıl da kendini rastlantı olarak gösteren gizli bir mantığın hükmünce aradığımız kişinin çocukluğunu geçirdiği konağa, buraya, onun izleriyle kaynaşan bu odaya varmıştık. Dilimdeki öfkeli alaycılığı sezen okurlar, gözlerimin önündeki perdenin kalktığını, ruhumu ışıkla dolduran ve her yerimi saran bendeki o büyülenmenin, nasıl söylesem, bir çeşit yön değiştirdiğini de belki fark ediyorlardır. Mehmet Nahit'e ölü muamelesi yapılması Canan'ı o kadar kederlendirirken, beni artık otobüs yolculuklarımızın eski otobüs yolculukları olmayacağını anlamak hüznendiriyordu.²⁷⁰

Orhan Pamuk, üstkurmaca'yı yine aynı bağlamda, metnini sözcük oyunlarına dönüştürmeden *Beyaz Kale*'de de kullanır ve yazar olarak sesini duyurur.

“Pencerenin çerçevesi içinde gördüklerine bakıyordu bu sefer. Hayır, akıllı okuyucularım anlamışlardır, sandığım kadar aptal değilmiş. Beklediğim gibi, hırsla

²⁶⁹ Hilmi YAVUZ, *Üç Anlatı*, s.88.

²⁷⁰ Orhan PAMUK, *Yeni Hayat*, s.111.

kitabımın sayfalarını çevirmeye başladı., arıyordu, ben de keyifle bulmasını bekliyordum, sonunda aradığını bulup okudu.”²⁷¹

Postmodernist yazar metin içerisinde yer almakla kalmaz, okuruna da kurmaca dünyada yer açar.

Banka memuru bir anlatı kahramanının yadırgatıcı bir yanı olmadığını bilmediğim sanılmasın. Biliyorum, ama anlatı yazarı olarak oldukça tutucu bir kimliğim olduğunun da altını çizmek istiyorum. Bu, şu demektir: Ben kahramanlarımı yadırgatıcı, kışkırtıcı olmayan tiplerden ya da karakterlerden seçerim. Onun için de Fehmi Kavkı'nın (bundan sonra Fehmi K. Diye anılacak) bir banka görevlisi olmasından daha doğal bir şey yoktur. Ve Fehmi K., siz okurlar ne dersiniz deyiniz, işyerine, çalıştığı bankaya doğru ilerlemektedir.²⁷²

Bu durumu da şu açıklamanın bir uzantısı olarak değerlendirmek mümkündür: “Postmodernistler, yazarın önemini azaltır, metinle okurun önemini artırır. Yazar, metin ve okur dikkatleri üzerlerine çekebilmek için yarışıyorlar gibidir adeta. Postmodernistler yazarı terk ettiklerinde bir boşluk oluşmuş ve onu da metin ile okur doldurmuştur.”²⁷³

Okurun anlatıya dahil edilmesi yazarın da aynı zamanda bir okur olarak anlatıda yer almasına dek varır. Her şeyi yönlendirme yetisini açıkça sergileyen yazar bir okurdur da.

Şimdi, biz anlatı okurları olarak, Fehmi Kavkı'nın Anette ile nasıl tanıştığını merak ediyoruzdur elbette. Ama durun sevgili okurlarım, her şeyin bir sırası var: Ayrıca Fehmi Kavkı'nın Anette ile nasıl tanıştığını size anlatacağımdan şimdilik emin değilim. Dilersem anlatırım, dilersem anlatmam! Planlı programlı bir roman üzerinde çalıştığımı size kanıtlamak zorunda olmadığımı düşünüyorum üstelik.²⁷⁴

Romanın anlatıcısı, kimi zaman da bir eleştirmen olarak çıkar okurun karşısına. Postmodernizmle birlikte ‘eleştirmen’in eski işlevini ve değerini yitirmesi de vurgulanır.

²⁷¹ Orhan PAMUK, *Beyaz Kale*, s.180.

²⁷² Hilmi YAVUZ, *Üç Anlatı*, s.89.

²⁷³ Pauline Marie ROSENAU, *Postmodernizm ve Toplum Bilimleri*, s.49.

²⁷⁴ Hilmi YAVUZ, *Üç Anlatı*, s.88.

Bu anlatının yazarının, sayfalar ilerledikçe, yapacağı bu tür edepsizliklere hazır olmanızı öneriyorum, sevgili okurlar. Sizi uyarıyorum, ben de bir eleştirmen olarak, “okur” kategorisi içinde düşünülebilirim çünkü. Eleştirmenin, okuru, roman yazarlarına (burada bu anlatının yazarına) karşı uyarmasıysa, okurlararası bir dayanışma örneğidir. Şunu söylemek istiyorum: Ben bu anlatının yazarını tanıyorum; bu yüzden de daha önce yazdıklarından yola çıkarak, sizi bu anlatıda sayfalar ilerledikçe ortaya çıkabilecek olası edepsizliklere karşı uyarma yetkisini kendimde görüyorum.²⁷⁵

Fehmi K.’nın *Acayip Serüvenleri*’nin anlatıcısı, “Açıkça şunu söylemekte yarar var: Bu anlatının yazarı, anlaşılın Rumelhard’ı okumuş olmalıdır. Bu gibi yazarlık oyunlarının, biz iyi okurların gözünden kaçmayacağını Hilmi Yavuz’un iyi bilmesi gerekir.”²⁷⁶ derken etkinliğini okuru da anlatıya dahil etmekle sınırlamaz; nesnel gerçekliğe müdahale boyutuna vardırır.

Dilek Doltaş, Hilmi Yavuz’un bu ‘biz iyi okurlar’ ifadesini ‘yeni eleştiri’ye bir gönderme olarak değerlendirir. Yeni eleştiri’nin, edebiyat eserini her şeyden yalıtılmış olarak değerlendirmeye alması ve bu tavrının sonucu olarak da kabul ettiği “tarafsız, masum (innocent), önyargısız, ideolojisiz okur”²⁷⁷ düşüncesine parodi düzleminde bir eleştiri gerçekleştirilir. Çünkü böylesi bir yaklaşım metnin anlamını tek’e indirir. Oysa “her okur belli bir kültür çevresinden aldığı ekonomik, toplumsal, politik değer yargıları ile gelir metnin karşısına ve bunlar okuyuşunu etkiler.”²⁷⁸

Her şeyin bir metinden ibaret olduğunu vurgulayan tavrını şöyle sürdürür:

Adı Selim Taşıl. Şairdir. Bir yayınevinde çalışıyor ve bu anlatıya niçin girdiğinin açıklaması şudur: Kendisi, Fehmi K.’nın yakın arkadaşıdır ve bu anlatıya girme sırası gelmiştir. Anlatı yazarı, sanki bir sürü kurmaca kişi bu anlatıya girmek üzere kuyruğa girmiş gibi konuşadursun, kazın ayağı hiç de böyle değildir ve bu anlatıya girmek için sıra bekleyen de yoktur. Bu olsa olsa anlatı yazarının hüsni kuruntusu olabilir. Tersine ben bir okur olarak, bu anlatıya girmek için sıra beklemek şöyle dursun,

²⁷⁵ A.g.e., s.97.

²⁷⁶ A.g.e., s.92.

²⁷⁷ Berna MORAN, *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2002, s.214.

²⁷⁸ A.g.e., s.214.

birçoklarının bu anlatıdan dışarı çıkmak için can attığını söyleyebilirim. Hoş, çıksak da nereye gideceğiz? O da ayrı...²⁷⁹

Hilmi Yavuz *Kuyu* adlı anlatısında da benzer bir tavır içerisindedir. Okur, etkin figür olarak olmasa da *Kuyu*'da da anlatı içindedir. Yazar “bu anlatısıyla ‘ölüm’e doğru gittiği” için olsa gerek okuru da yanına çağırarak dahil eder anlatıya.

“‘Ey okur! Ey bigâne okur’, ‘Ey okur! Ey kara yazılı okur!’, ‘Ey kara bahtlı okur!’, ‘Ey bigâne okur! Burasını iyi dinle!’, ‘Ey okur! Ey lanetlenmiş okur!’, ‘Ey kaaari, ey kadirnâşinas kaaari!’, ‘Ey okur, iki yüzlü okur!’, ‘Ey okur, ey safdil okur!’, ‘Ey sabırsız okur! Sabret bitiyor!’”²⁸⁰ gibi ifadelerle *Fehmi K.’nin Acayip Serüvenleri*’de gerçekleştirdiği eleştiriyi sürdürür. Metinden tek anlam çıkarmak üzere okurun idealize edilmesini Hilmi Yavuz bu şekilde eleştirir.

Tamamen imgelere ve sözcük oyunlarına dönüşen anlatılardan olan *Taormina*’da da Hilmi Yavuz, sık sık varlığını haber verirken modernizmin temsilcisi gibi algılanan eleştirmenlere de bir ‘eleştiri’ gönderir.

“Bu, benim okur tarihimde önemli bir dönüşümdür. Bir yazar olarak tarihimi, yazmakta olduğum bu otobiyografik romanda ele alacağımı size daha önce söylemişim sanıyorum. Eleştirmenler otobiyografik romanların, yazarların çıraklık dönemlerine rastladığını söylemişlerdir hep, inanmayın siz onlara! Bu roman benim ustalık dönemimin *magnum opus*’u olacak.”²⁸¹

Romanda üstkurmacayı başat teknik olarak kullanan bir başka yazar Ahmet Altan’dır. Ahmet Altan da *Dört Mevsim Sonbahar*’a başlarken aynı konumdadır. Okurla sohbet halindedir; ve aynı zamanda kurmaca metnin etkin figürü halindedir.

Dışarıda cıvıltılı bir ilkyaz güneşi, tazelenen ve yeniden doğan dünyanın yeşillikleri üstüne, işveli bir salıntıyla sıcacık altın tozları serpiştiriyor.

²⁷⁹ Hilmi YAVUZ, *Üç Anlatı*, s.100.

²⁸⁰ Hilmi YAVUZ, *Üç Anlatı*, (sırasıyla) s.170,174,179,179,181,190,195,212,214.

²⁸¹ Hilmi YAVUZ, *Üç Anlatı*, s.64.

Ben senin için ey kari, bir roman yazıyorum.

Kapı çalınıyor. Kim geldi acaba? Kimi istersem, kimin ismini yazarsam o gelir. Yazmanın bu yararı var işte, küçük bir işaretle, canımın istediğini getiririm İstersem fikrimi değiştiririm. Kim ne yapabilir? Hadi bakalım, kapının zili çalmadı, gelen giden yok tamam mı?²⁸²

Ahmet Altan, romanın ilerleyen bölümlerinde de yazar anlatıcılığı figüratif

kadroya dahil eder.

Ne işim var benim burada, bu romandaki insanlarla ne ilgim var? Çekip gitsem ben bu romandan, bu insanlar kendi romanlarını kendileri yazsalar. Ben sıcak bir kumsalda bir kadına aşık olsam. Saçlarımı okşasa, ben de onun saçlarını okşasam...

Dur bakalım, nereye gidiyorsun? İnsan kendi romanından çekip gidemez ki...²⁸³

“O lakerdasını yerken biz de sizinle birlikte kuru yapraklardan bir ateş yakıyor, güneşi biraz dünyanın uzağına itiyoruz. Hava serinliyor, evlerin içi erkenden soğuk bir loşluğa bürünüyor, (...)”²⁸⁴ derken de yazar olarak varlığını tekrar ilan ederken okuruna da romanda yer açar.

II.1.2.2. Metnin Yazılış Sürecini Metnin Konusu Haline Getirme

Postmodernist romanın kendi kurmacalığını vurguladığı bir başka yöntem de romanda iki ayrı kurmaca dünya yaratılmasıdır. Bir başka deyişle yazarın, romanını yazma sürecini, o romanın konusu haline getirmesidir.

Yansıtmacı ve modernist romanlardakinin aksine varlığını özellikle vurgulayan postmodernist yazar, kendisini etkin figür olarak ortaya koyduktan ve okuru romana davet ettikten sonra, okuru romanın yazılış sürecine de dahil eder. Romanın yazılışının romana konu edilmesi ile roman içerisinde kurmaca ve iç kurmaca olmak üzere iki kurmaca yapının varlığı söz konusu olur. Ustkurmacanın bir alt başlığı olarak değerlendirebileceğimiz bu yöntemle kurmaca yapının işleyiş düzeni ile iç kurmacadaki

²⁸² Ahmet ALTAN, Dört Mevsim Sonbahar, s.12.

²⁸³ A.g.e., s.73-74.

²⁸⁴ A.g.e., s.105.

olayların işleyişi koştut hale getirilir ve roman, kurmacanın gerçeğe, gerçeğin kurmacaya karıştırıldığı sentetik bir yapıya dönüşür. Okur da roman çizgisinden uzaklaştırılarak bir oyun içerisine itilir.

Postmodernist roman tekniği olarak değerlendirilen ve kategorileştirilen üstkurmaca, Türk romanında bu bağlamda Tanzimat dönemi edebiyatçılarından Ahmet Mithat tarafından *Müşahedat*²⁸⁵ adlı romanında da kullanılmıştır. ‘Türk romanında erken atılmış bir adım’²⁸⁶ olarak değerlendirilen bu tutum, on dokuzuncu yüzyılın başlarında postmodern söylemin daha anılmaya başlamadığı göz önüne alınırsa sadece teknik bir yenilik olarak değerlendirilebilir. Üstkurmacanın bünyesinde barındırdığı romanın kendi gerçekliğini yaratma çabasının söz konusu olmadığı söylenebilir ancak.

Bu tekniğin –postmodernist bir yaklaşımla- ilk kullanımı Güney Dal’ın *Kılları Yolunmuş Maymun*²⁸⁷ adlı romanında görülür.

Yıldız Ecevit, Güney Dal’ın “postmodernist eğilimi bilinçli olarak modernist öğelerden yalıtıp metnine taşımak isteyen ilk Türk romancısı” olduğunu dile getirir.²⁸⁸ Güney Dal’ın anılan eserinde, anlatıcı, İbrahim adında, roman yazmak isteyen bir roman kişisidir. İşsiz kaldığı bir dönemde romanını yazmaya başlar ve Ömer adlı bir karakter yaratır. İbrahim’in bu romanı yazma süreci, *Kılları Yolunmuş Maymun*’un konusunu oluşturmaktadır. Bir süre sonra kurmaca ile iç kurmaca öylesine iç içe geçer ki kurmacanın nerede bitip iç kurmacanın nerede başladığı ayrıştırılmaz. Kurmaca metin ile iç kurmaca metnin figürlerinin buluşmasına dek varır bu iç içelik.

Gazete kupürlerinin yeniden yazılmasıyla oluşturulan gazetenin yazarlığıyla başlayan ve roman yazarlığına dek uzanan yazarlık serüveni boyunca roman kişisinin

²⁸⁵ Ahmet MİTHAT, *Müşahedat*,

²⁸⁶ Necat BİRİNCİ, “*Türk Romanında Erken Atılmış Bir Adım: Müşâhedat*”,

²⁸⁷ Güney DAL, *Kılları Yolunmuş Maymun*, İnter Yayınları, İstanbul, 1988.

²⁸⁸ Yıldız ECEVİT, *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*, s.92.

saatlere olan tutkusu da postmodern söylemin gerçekliği sorgulayışının romana yansıması bağlamında dikkate değerdir.

Kurmaca metindeki roman kişisi İbrahim, romanını yazarken roman hakkındaki görüşlerini de dile getirir:

Roman yazarı dün olduğu gibi bugün de kendi ‘benmerkez’inden yola çıkarak roman yazmayı sürdürmekte. Bu temel taşta değişiklik olmuş değil. Yalnızca dış dünyanın ‘gerçeği’ ile romanın ‘gerçeği’ arasındaki sınır eski kalın, kaba çizgisini iyice yitirdi. Günümüzde artık gitgide daha ince çizgilerle belirtilmeye çalışılmakta bu sınır. Öyle ki ille de sınırı bulmak gerekiyorsa, kodexlere başvurmak zorunluluğu bile duyuluyor. Kendi içinde kendi yasaları olan dünyalar şimdiki bazı romanlar...²⁸⁹

Figür anlatıcı, romanın gerçeği ile nesnel gerçeklik arasındaki ayrıştırıcı çizgiyi böylesine ortadan kaldırırken kendini roman kahramanı ile öylesine bütünleştirir ki bir süre sonra olanlar mı yazılıyor, yazılanlar mı gerçekleşiyor ayırt edilemez hale gelir.

“Aileye sonradan küçük bir kız çocuğu ekledin. Bu küçük kız da nereden çıktı? Kendi ailenle çakışan dört kişilik takım iyi idi işte.(...) bugün çok mu çok gereksiz bulduğun, o günlerde ise sınırlarınızı, dünyanızı alt üst eden, konusu, ‘bir kız çocuğunun’ yapılması olan tartışmalardan çocuk olsaydı o sıralar şimdilerde ya yedi ya sekiz yaşlarında olacaktı.”²⁹⁰ şeklinde yapılan açıklamalarla oluşturulan ailedeki küçük kızın varlığı bir süre sonra yukarıda dile getirildiği gibi iç kurmacaya ait bir kurmaca mı yoksa dış kurmaca diyebileceğimiz kurmaca metinde var edilen bir figür mü olduğu ayırt edilemez hale gelir.

Ahmet Altan’ın *Dört Mevsim Sonbahar* (1982)’ı da benzer bir tutumla kaleme alınmıştır. Ahmet Altan “İşte böyle başlıyor roman”²⁹¹ diyerek sonlandığı birinci bölümün ardından “Bu romanda herkesin gözleri lacivert”²⁹² diye başladığı ikinci bölümü,

²⁸⁹ Güney DAL, *Kılları Yolunmuş Maymun*, s.282.

²⁹⁰ A.g.e., s.334.

²⁹¹ Ahmet ALTAN, *Dört Mevsim Sonbahar*, Can Yayınları, İstanbul 2002, s.11.

²⁹² A.g.e., s.12.

“Ben senin için ey kari bir roman yazıyorum”²⁹³ diyerek sürdürür ve aynı esnada, yazılanların kurmacalığının sinyallerini okuruna ulaştırır.

Ahmet Altan romanın ileriki bölümlerinde de kurmaca metin ile iç kurmacadaki olayların paralelliğini sergiler. Roman yazmakta olan figür anlatıcı konumundaki Ömer’in yarattığı iç kurmaca metnin figüratif kadrosuna dahil ettiği Hüseyin’in romana girişini bile haber verir.

“Ufak tefek, esmer, kavruk bir oğlan Hüseyin. Romanın ikinci sınıf kahramanlarından olduğundan bir gözü siyah, bir gözü lacivert.”²⁹⁴

Aynı figür üzerine gelişen konuşmalar da romanın yazım aşamasının devam ettiğini belirleyici niteliktedir.

“Mehmet, Hüseyin’i romana almamı onaylamıyor., bir romanda böyle bir tipin bulunmasının, romanın değerini düşüreceğini söylüyor.

-Böyle tipleri koymamalısın kitabına. Bunlar roman kahramanı olamaz, hiç ince, derin bir romanda böyle bir tipe rastladın mı?..²⁹⁵

Bu süreç içerisinde kimi zaman roman kişileri de ‘kaderlerine’ isyan etme hakkı bile bulurlar.

Ali’nin evine doğru birlikte yürüyoruz.

-Mehmet, ben sana bir sevgili vermiştim, ne oldu?

-Bıraktım onu.

-Niye?

-Bıraktım dediğim, aslında o ayrıldı, ama ben de sıkılmışım zaten, doğru dürüst bir şey konuşulmuyordu, aptalın tekiydi. Senin verdiğin karıdan ne olacak zaten... Şaka bir yana, ben aptal karılarla anlaşıyorum, dan diye aptalca bir laf ediyorlar, ben de dan diye ölüyorum. Yalnızlık daha iyi...²⁹⁶

²⁹³ A.g.e., s.12.

²⁹⁴ A.g.e., s.32.

²⁹⁵ A.g.e., s.96.

²⁹⁶ Ahmet ALTAN, *Dört Mevsim Sonbahar*, s.129.

Postmodern söylemin gerçekliği sorgulayışının ve kişiye göre gerçekliği önceleyişinin bir uzantısı olarak romanda bir teknik olarak geliştiği belirtilen üstkurmacanın anlatıya yüklediği işleve de yine romandaki figürlerden bir aracılığıyla yer verilir.

“Yani çok gerçek olmamalı yazılanlar. Başka türlü bir şeyler olmalı. Örneğin ben bir öykü yazdım, adamı masanın bacağı yaptım, şimdi masa yapacağım”²⁹⁷

Gerçeği/gerçekliği reddeden postmodern söylemin inandığı tek gerçek ‘ölüm’dür. Ölüm de yokluğu taşır. Nesnel gerçeklikle bağlarını koparan postmodernist romanın tek sorunsalı da ‘ölüm’ ve ‘yokluk’ olarak kendini gösterir. İç kurmaca içinde de sorunsallaştırılan bu olgu varlığını korur.

“Kendi yazdığına kendisi ağlayan yazar” da gerçeğe kurmacanın ayırtılamadığı aynı girift yapının bir ürünüdür.

Babamla kızıma bakıyorum, yüzleri bembeyaz yatıyorlar. Gözlerimi kapatıyorum. Herkes birer birer ölüyor. Önce küçük damlalar halinde akıyor göz yaşlarım, sonra hıçkırıqlarla boşalıyor içim. (...)

-Neyin var? diyor Zeynep.

-Halit’le Emine öldü.

-Halit’le Emine de kim?.. Haa, şunlar. Sen deli misin? Kendi yazdığına kendin ağlıyorsun...²⁹⁸

Ahmet Altan, Romanın yazılış sürecini romanın konusu olarak konumlandırma tavrını *Tehlikeli Masallar* (1996) adlı romanında sürdürür. Ancak bu kez, kurmaca dünyadaki karşılıklarına sahip çıkan roman kişileridir, okurun –ve kurmaca metnin yazarının- karşısına çıkan figür anlatıcılığı da şaşkına çeviren oluşum, kurmaca dünyada bile alışılmadık bir durum yaratır.

²⁹⁷ A.g.e., s.127.

²⁹⁸ A.g.e., s.237.

Bu alışılmadık durum, figür anlatıcının “Romanı, bir cinayeti tasarlar gibi tasarladım.”²⁹⁹ sözleriyle romanın yazılışını konu edindiğini belirtmesinin ardından şöyle dile getirilir:

Bu kitabın benim açımdan öbürlerinden daha değişik olmasının nedeni, her zaman ben kurbanımı bulduğum halde, bu kez kurbanımın beni bulması, romanın yazılmak üzere bana gelmesiydi. Bir başkası için o, koyu renk güneş gözlükleri takmış, siyah kazaklı, içinde kızıl parıltılar oynaşan gür saçları olan bir genç kızdı; benim içinse ısrarlı birkaç telefonda sonra gelen bir romandı. Kız bir romana girmek istediğini biliyordu, bilmediği ise bu romandan nasıl çıkacağıydı, onu yalnızca ben biliyordum ve ona asla söylemeyecektim, zaten de söylemdim.³⁰⁰

Romanın kurmaca yapısını yine roman içindeki kurmaca yapı üzerine inşa eden bir diğer yazar da Pınar Kür’dür. *‘Bir Cinayet Romanı’*³⁰¹ yazmaya karar veren Akın Köklü, büyük bir incelikle dokur olayların gelişimini. Romanının kahramanlarıyla bire bir ilişki içindedir ve cinayetin gerçekleşmesiyle ortaya çıkacak olan modeli oluşturacak desen parçalarını da kendisi belirler. Kahramanları birer roman kişisi olduklarının bilincindedir ve kimi zaman kurmaca dünyalarındaki gerçek yaşantılarıyla, bir roman kişisi olarak kendileri adına belirlenen yaşantıları içi içe geçerek girift bir yapı oluşturur. Bu yapı onlar tarafından bile algılanması güç bir yaşantı olur.

Maktul rolü üstlenen Levent Caner “Yani, bu yaşına gelinceye kadar hiç kimsenin el sürmeye heves etmediği bu kadınla aşk yaşamak zorunda kalıyorum roman icabı. Olacak iş mi?”³⁰² diyerek bu durumdan duyduğu memnuniyetsizliği dile getirir.

Buket Uzuner de *İki Yeşil Susamuru* adlı romanının kurgulanışında aynı tekniği kullanmıştır. Kendisine ulaştırılan notları romana dönüştürme sürecini konulaştırır.

Postmodernist olarak değerlendirmenin pek mümkün gözükmediği³⁰³ ancak postmodernist roman kurgulama niyetiyle yazıldığı iç kapağında yer alan ‘Öyküyle roman

²⁹⁹ Ahmet ALTAN, *Tehlikeli Masallar*, Can Yayınları, İstanbul, s.1.

³⁰⁰ A.g.e., s.1-2.

³⁰¹ Pınar KÜR, *Bir Cinayet Romanı*, Can Yayınları, İstanbul 1996.

³⁰² A.g.e., s.108.

arasında gezinen bir anlatı' sözüyle ortaya konan *Dağın Öteki Yüzü* adlı romanında da Erendiz Atasü aynı tekniği kullanmıştır.

“Sevgili Okur,

Annemin ölümünden sonra, ondan kalanları incelerken, 1930'larda ve '40'larda, babamla birbirlerine yazdıkları tomar tomar mektupları bulmasaydım, bu kitap kaleme alınmazdı.”³⁰⁴

Bir Cinayet Romanı'nda romanın yazılışının romanın konusu haline getirilmesi, yukarıda örneklenen romanlardan biraz daha değişik bir yöntemle dile getirilir.

Aktarılanların kurmacalığını ve romanın bir yazarının olduğunu vurgulayan bu kez yazarın kendisi değil, yazarın oluşturduğu figüratif kadro dahilindeki roman kişileridir.

“Hayır, yani bu işi akla uygun bir yola koymak gerek. Yarın öğle yemeğinde yazarla bulduğumuzda, yükümü biraz hafifletmesini rica edeceğim. Artık romanda bundan sonra ne olacaksa olsun da ben de allahın günü Yıldız'la uğraşmaktan kurtulayım.”³⁰⁵

Postmodernist romanın kendisini iç ve dış gerçeklikten soyutlayan tavrı üstkurmacanın bu kategorisi bağlamında da romanda satır aralarında yer bulur.

“Kiminle olduğunu bir bilse! Deliye döner eminim. Ama öldürür mü? Olsa olsa boşanmaya kalkar. Belli olmaz tabii. Roman bu, gerçek yaşam değil ki...”³⁰⁶

Üstkurmacanın bu tip yapılandırılışını İhsan Oktay Anar da kullanmıştır. Daha çok “metinlerarasılık” tekniğinin kullanımı ve “tarihe yönelme”³⁰⁷ olgusunun başat hale

³⁰³ Bu konuyla ilgili açıklama için tezin Pop-Art başlıklı bölümüne bakınız.

³⁰⁴ Erendiz ATASÜ, *Dağın Öteki Yüzü*, Remzi Kitabevi, İstanbul 1995, s.15.

³⁰⁵ Pınar KÜR, *Bir Cinayet Romanı*, s.109.

³⁰⁶ Pınar KÜR, *Bir Cinayet Romanı*, s.114.

getirildiği *Puslu Kıtalar Atlası* adlı romanı, üstkurmacanın bu kategorisine de farklı bir örnek teşkil eder. Sonu gelmeyecek izlenimi veren olaylar ve birbiri ardınca maceraya katılan roman kişilerinin aslında Uzun İhsan Efendi'nin düş ve düşünce dünyasına ait olduğu romanın sonunda açığa çıkar. Ancak, hepsinin Uzun İhsan Efendi'nin yazmış olduğu kitapta önceden belirlenmiş olması romanı, üstkurmacanın bu kategorisine de örnek teşkil etmesini sağlar.

Uzun İhsan Efendi'nin oğlu Bünyamin'e vermiş olduğu atlas, aslında Bünyamin'in yaşadığı romandır. Bunu da şöyle dile getirir Uzun İhsan Efendi:

Zihnimde bir düş olan sevgili oğlum, işte böylece zavallı babanın yaşayamadıklarını yaşadın ve dokunamadıklarına dokundun. Bir babanın kendi oğlundan bekleyeceği şekilde kahraman değildin. Son derece silik ve mütevazıydın. Bununla birlikte, arada bir senin kulağına, karakterinle bağdaşmayacak şeyler fısıldamadan edemedim. Çünkü düşler görmektense boşluğun kendisine tapan insanlar karşısında küçük düşmeni istemedim. Sonunda senin için düşlediğim macerayı yaşadın ve böylece senin için yazdığım atlası okumuş oldun. Artık benden öğreneceğin nihâi şeyi öğrenmiş oluyorsun. (...)

Senin için gerçek bir baba olmayı, saçlarını okşamayı, seni öpmeyi çok isterdim. Ama düşlere dokunmak mümkün mü?³⁰⁸

Postmodernizm aynı zamanda bütün her şeyin ötesinde dünya ile ilgili bir korku ve endişe barındırıyor içinde, yani varoluşu saran gidişin korkusunu o kendi nesnesi içinde zaten duyumsamaktadır. Ölüm'ün vurgulanışı bu yüzdendir. Modernizmin geleceğe yönelik oluşuna geleceğin belirsizlik taşıdığı inancıyla, ölüm'le cevap veriliyor denilebilir.

Bir romanda/anlatıda kendisinden önce kaleme alınmış olan başka bir metne veya roman kişisine gönderme yapıldığında metinlerarasılık olarak değerlendirilen uygulamayı, söz konusu metin ve kişiler yazarın kendi eserlerinden birine ait ise üstkurmacanın bu kategorisinde değerlendirmek gerekir.

³⁰⁷ Ayrıntılı bilgi için ilgili başlığa bakınız.

³⁰⁸ İhsan Oktay ANAR, *Puslu Kıtalar Atlası*, s.236-237.

-Buket Uzuner'in *İki Yeşil Susamuru*³⁰⁹ adlı romanındaki Nilsu'nun sevgilisinin annesinin, Balık İzlerinin Sesi'nde dansçı Josephina olarak okurun karşısına çıkması,

-Orhan Pamuk'un *Kara Kitap*'ındaki köşe yazarı Celâl Salik'in *Yeni Hayat*'ta da anılması,

-Hilmi Yavuz'un *Fehmi K. 'nın Acayip Serüvenleri* adlı anlatısındaki Fehmi K., amcası ve eşi Müstehase Hanım'ın *Kuyu*'da da yer alması veya anılması bu kategoriye örnek teşkil eder.

-Orhan Pamuk da *Kara Kitap*'ta Galip'in, köşe yazılarını takip ederek yaşadığı çıkmazdan kurtulmaya çalıştığı Celâl Salik'e *Yeni Hayat* adlı romanında da yer açar.

“En olmadık yerlerde, cami avlularına ya da yaşlılar evine bakan köşelerde açılmış karanlık barlar ve birahaneler gördüm. (...) OPA tıraş sabununun uçucu ve sarmalayıcı kokusuna buram buram gömülmüş bir adamı, ölmüş gazeteci Celâl Salik'in yeni ele geçirilmiş köşe yazılarını hecelerken gördüm.”³¹⁰

II.1.2.3. Yazma Ediminin Bir Oyun Olduğuna Dayalı Anmalar ve Söz Oyunları:

Yazma edimini önceleyen bir anlayış üzerine inşa edilen postmodernist romanda, postmodern yazarın metnin 'gerçeklik' ile olan mesafesini ön plana çıkarmak için başvurduğu bir diğer yöntem de 'metin içerisinde sözcük oyunları kullanma'sıdır.

Postmodern sanatın “gerçek”ten kopukluğunda Ferdinand de Saussure ve özellikle Roland Barthes'ın ortaya attıkları yeni dil anlayışı da etkin olmuştur. Postmodern sanatçıya göre sanat dilleri kültürel birer kurgudur ve gerçekliği anlatma veya temsil etme özellikleri ile dokunulmazlıkları tartışma götürür. Ayrıca yine postmodernistlere göre,

³⁰⁹ Buket UZUNER, *İki Yeşil Susamuru, Anneleri, Babaları, Sevgilileri ve Diğerleri*

³¹⁰ Orhan PAMUK, *Yeni Hayat*, s.255-256.

“toplumsal gerçek” dediğimiz olgu da toplumsallaşma, sosyalleşme ve kültür’ün birlikte yarattıkları bir kurmaca gerçektir.³¹¹

Postmodern yazın kabul edilmiş doğruları, alışıl gelmiş çağrışımları, doğal ve doğru kabul edilmiş kavramları ve tüm kabulleri sorgulamaya, bunların doğallığını bozmaya çalışır ve de bütün bunları seyircinin veya okuyucunun rahatını kaçırarak yöntemler kullanarak yapmaya çalışır. Örneğin gerçekçi bir anlatımı ansızın kırıp “absürd” bir anlatıma geçerek; veya tam siz okuyucu olarak kendinizi romanın öyküsüne kaptırmışken ansızın yazar olarak duruma müdahale edip size okuduğunuzun gerçek değil kurmaca olduğunu anlatarak yapar bu uyarıyı veya sorgulamayı.

Anlatımın belirsizliğinin vurgulandığı, karmaşık dil oyunları ve biçim cambazlığına dayalı, yalnızca kendi oluşum sürecini yansıtan ve kurgusal olduğunu belirten 1980’lere dek yaygın olan postmodern romana “Metafiction” (kurgu ötesi) denir. Metafiction, gerçekliğe dayalı roman geleneğine ve romanda modernist akıma karşı bir alternatif olarak ortaya çıkmıştır. Buna göre roman sanatı ne empirik dış dünyanın bir kopyası olabilir ne de bilinç akımını yansıtabilir. Bir kurgu olan roman ancak kendi sürecini ve dilini yansıtır. Eğer gerçek dünyaya değiniyorsa bunu ancak parodik bir biçimde sunabilir. Diğer bir deyişle, gerçek dünya yansıtılamaz, zira gerçek ve dil arasındaki ilişki sanıldığı gibi sorunsuz değildir. Bu denli hızlı bir değişim içinde olan dünyayı nasıl bir kalemde yakalayıp aynen yazıya geçirebiliriz? Gerçeklik yazıyla hapsedilebilir mi? Bu olanaksızdır. Artık dilin değişken yapısını kullanıp geleneklere meydan okumalıyız. İşte bu düşünceler Metafiction yazarları tarafından benimsenen ve roman sanatını etkileyen önemli unsurlardır. Böylece anlatılan öyküden çok bu öykünün nasıl oluştuğu dil oyunları ve tipografik şekillerle gösterilmektedir. Metafiction romanda

³¹¹ Oya Batum MENTEŞE, “Sanat’da Modernism’dan Pstmodernism’e”, Littera Edebiyat Yazılar, Karşı Yayınları, C.3, Ankara 1992, s. 239.

romanın iç dünyası ile dış dünya arasındaki bağ koparılır. Zira romanı oluşturan dil ve göstergeler tam anlamıyla gerçek nesnelere yansıtamaz. Roman da gerçekliği yansıtma izlenimini yıkılmış olur. Gerçek ve kurgu birbirine zıt iki kavram olduğu için gerçeği yansıtma özenti dünyayı yansıtma ilkesine meydan okuyan, tüm anlatım sistemlerini sorunlaştıran bir yazım sanatı geliştirmiştir. Gerçek ve kurgu arasında varsayılan anlam benzerliğini bulandırıp tüm anlatım sistemlerini kendi içlerinde sorun olarak gösteren postmodern roman okurdan etkin olarak yazım sürecine katkıda bulunmasını ve romanı bir kurgusal söylem olarak görmesini beklemektedir.³¹²

Romanın, neden sonuç ilişkisi ile yoğrulmuş bir anlam yumağı olmadığını her fırsatta okuruna hissettiren postmodern yazar, kimi zaman ciddi –bu genellikle başka yazarların anılması şeklinde gerçekleştirilmiştir- kimi zaman da söz oyunlarına dayalı anmalarla gerçekleştirir.

Hilmi Yavuz, üstkurmacanın bu kategorisini de *Üç Anlatı* içerisindeki her üç anlatısında da örneklemiştir.

Fehmi K.’nin Acayip Serüvenleri’nde, anlatının ‘sözcük’ ile olan ilintisini şöyle dile getirir:

“Oysa siz candide okurlar, bu anlatı dışında bir romanda ya da anlatıda, buna benzer bir durumla karşılaşırsanız, sanırım şöyle dersiniz: ne ilginç değil mi, ikisinin de tastamam aynı sözcükler ve aynı sözdizimiyle düşünüyor olmaları!..”³¹³

Hilmi Yavuz yazımsal birer araç olan noktalama işaretlerini de sözcüklerle ilintisi bağlamında sorunsallaştırır.

Ama o güne kadar siz sevgili okurlarım, bana ve Fehmi K.’ya katlanmak zorundasınız. Doğallıkla, *Ne münasebet! Sana niye tahammül edelim?* Deyip,

³¹² Serpil OPPERMANN, “*Postmodern Romanda Değişen Anlatı Biçemi ve ‘Gerçeklik’/ ‘Yazı’ İkilemi*”, *Littera Edebiyat Yazıları*, C.3, Karşı Yayınları, C.3, Ankara 1992, s.248.

³¹³ Hilmi YAVUZ, *Üç Anlatı*, s.121.

öykülemenin işte tastamam bu noktasında (belki de daha buraya gelmeden!..) bu kitabı elinden fırlatıp atacak okurların bulunduğunu adım gibi biliyorum. Sözüm onlara değil, işte, tastamam bu noktadan (.) sonra, anlatıyı okumayı sürdürme hoşgörüsünü gösterenlere'dir.³¹⁴

Hilmi Yavuz, ironik bir tutumla, metin içerisinde sözcük oyunları gerçekleştirerek yine anlatının bünyesindeki kurgusallığı ortaya koyar.

Tam bu sırada odaya (salona), sarı saçlı bir adam giriyor, Fehmi K., onun yüzüne bakmaya çalışıyor; ama o kadar aydınlık ki gözleri kamaşıyor, bakamıyor. Adamın elinde bir değnek var. Önündeki karatahtada bir harfi, eski harflerle 'kaf' harfinin karşısına yeni harflerle yazılmış (k) harfini gösteriyor.:

Efendiler, İşte buna K (ka) derler!

Diyor. Fehmi K., 'kaf, ka oldu demek', diye düşünüyor ve bu kez çocuklar bir ağızdan Kaf Ka, Kaf Ka, Kaf Ka

Diye bağırmaya başlıyorlar.³¹⁵

Benzeri bir oyun da Kuyu adlı anlatıda gerçekleştirilir. Bir anlamda, üstkurmaca tekniği ile okurun da anlatıya katılımı dolaylı olarak ifade edilir.

Hilmi Yavuz'un öyle pinekleyerek yazacağı anlatıyı, anlatının yazılacağı kuyuyu ve o kuyuyu açacak (kazacak) olan kuyucuyu, ki, mutlaka bir kuyucu olmalıydı, evet o kuyucuyu bulması gerekti. Ama nerdeydi *o kuyucu*, onu anımsadı.

Ey kaaari, ey hadnâşinâs kaaari!

Yıllar sonra, Duisburg Nord'da, Johannites und Evangelisches Krankenanstalten'de bir retina ameliyatı olduktan sonra –ki doktor Michael Klein yapmıştı- gözdeki (retinadaki) duyarsızlaşma bölgelerinin karanlığını ortadan kaldırmıştı, Frau Otto'nun (Frida yani, hani papağanı vardı, Coco idi adı, ikide birde '*lecker, lecker!*' diyordu.) işte onun, Marxloh'da, Mathildenstrasse 47'deki pansiyonunda, Betina Böttinger'in *Die zweiten Heimat* filmi üzerine düzenlediği açık oturumu TV'de izlerken, birden Betina-Retina ilişkisini kavrayarak ve İzzeddin Şadan Bey Amcasını düşünüp o gece, o kuyucunun kim olabileceğinin ayırdına vardı. *O kuyucu*, kendisinden başka biri olamazdı.³¹⁶

Hilmi Yavuz, yazma'ya dayalı bir anlatı oluşturduğunu değişik şekillerde dile getirmektedir. Yukarıdaki alıntıda da akıcılığın kasıtlı olarak kesilişine tanık olunmaktadır. Aynı paragrafta birkaç kez gerçekleştirilen çağrışıma dayalı sözcük

³¹⁴ Hilmi YAVUZ, *Üç Anlatı*, s.93.

³¹⁵ A.g.e., s.150.

³¹⁶ Hilmi YAVUZ, *Üç Anlatı*, s.190.

oyunları, hem anlatının akışını kesmekte hem de anlatıyı ciddiyyetten uzaklaştırmaktadır. Bir yönü böyle gelişen üstkurmaca tekniği, diğer yönden de yazar ile okurun özdeşleşmesi şeklinde geliştirilir.

Bağlama değil ama sözcüklerin şekli çağrışımlarına dayalı bu oyunlar, anlatının da bir oyundan ibaret olduğunu çağrıştırır.

O gece, İzzeddin Şadan Bey Amcasının, havuz başında ‘Permi sahtekarı Şermi’den söz etmesini (‘ne kafiyeli bir sahtekârlık birader!’) hiç unutmadı; ya a *Sodom ile Gomore* ‘yi! İzzeddin Şadan Bey Amca,
Onun doğrusu, Sodom ile Gonore’ olmalıdır, demişti de babam,
O zaman bunu yazan Yakup Kadri Değil, Gonore de Balzak olurdu,³¹⁷

Bu oyunların örneklemeşi değişik boyutlarda sürdürülür aynı anlatıda. Anlatı kişilerine seçilen isimler de yazarın sözcük oyunlarına uygun müzikaliteye sahiptir. Örneğin, amcanın sevgilisi ‘Inge’ yengedir ve ‘Inge yenge’ olarak oyunun bir parçasına dönüştürülür. Yazar bunu da açıkça belirtir: “İzzeddin Şadan Bey Amcamın, Fraulein Inge’yi yenge yapabilmek için seçmesindeki neden, hiç kuşkunuz olmasın, o eflatun şal gibi ardı sıra sürünen hanımeli kokusundan çok, ‘Inge’nin ‘yenge’ ile kafiyeli olmasıdır.”³¹⁸

Müstehase Yenge’nin sevgilisi için seçilen Neci adının da aynı amaca hizmet ettiği tekerleme tadında tekrarlanan “Sen Neci’sin sen, Neci? / Hımbıl muhasebeci” sözleriyle dile getirilir.³¹⁹

Hilmi Yavuz, sözcük oyunları yaratmayı değişik şekillerde sürdürür anlatısı boyunca. Anlatıya müzikalite ve ironi katmak için yabancı sözcükleri de bu oyunun bir parçası olarak kullanmaktan çekinmez.

³¹⁷ Hilmi YAVUZ, *Üç Anlatı*, s.178.

³¹⁸ A.g.e., s.195.

³¹⁹ A.g.e., s.207.

Nereden nereye! O akşam, İzzeddin Şadan Bey Amcası gelmiş. Sofradaki ötekiler kimler? Anımsamıyor! Şiirler okunuyor. Çocuk, kokulara ve şiirlere (seslere) duyarlı; -dinliyor, hanımellerini ve Enfi Hasan Ağayı ve baba
Yüksel ki yerin bu yer değildir! diye kadeh kaldırdığında, İzzeddin Şadan Bey Amcasının
Hayır, ağabey, hayır. 'Yüksel' değil, 'Excel' dediğini ve
Excel ki yerin bu yer değildir! diye düzelttiğini duyuyor.³²⁰
 Yukarıdakine benzer sözcük oyunları anlatı boyunca devam eder.

“Ama, İzzeddin Şadan Bey Amcasının kalkıp Hilmi Yavuzlara geldiği 1942 yılı Ağustos’unda, o gece, havuzun başında, babanın sıkıcı konuşmasını

Dert bir değil ki, İzzet! diye bitirmesine izin vermeden

Dert bir değil ki, hundert! diye kestiğini de anımsamamak elde değildir!”³²¹

Orhan Pamuk da sözcüklerle oynayarak yazma ediminin öncelendiğini değişik bir boyutta hissettirir okuruna. *Yeni Hayat* adlı romanında sözcüklerin nesnel gerçeklikteki karşılıklarına göndermelerde bulunur.

“Yüzyıllar boyunca nüfuzları artarken, bu şövalyelerin çocukları, torunları mağaraları genişletmişler, yeraltında dehlizler açmışlar, başka mağaralar bulmuşlar, şehirler kurmuşlardı. İçinde Haçlılar Soyundan Yüzbinlerce Kişinin (HSYK’ler) yaşadığı bu güneş yüzü görmemiş labirentler ülkesinden bir casus, bazan kılık değiştirip şehirlerimize, sokaklarımıza sızar...”³²²

Hem Dante’nin romanının adı hem de bir karamela markası olan *Yeni Hayat*’ta çoğunlukla figür anlatıcı konumundaki Osman’ın, uğruna bitimsiz yolculuklar yaptığı Canan aracılığıyla konuk olduğu evin sahipleriyle birliktelikleri sırasında sözcüklerin nesnel gerçeklikteki karşılıklarına göndermeler yapar.

Kayseri yakınlarında rastladığı bir Katolik Japon misyonerin bir cami avlusunda giriştiği beyin yıkama faaliyetini anlatırken, birden konuyu değiştirdi: Yeni Hayat adını nereden çıkardığını hatırlamıyordu. Ama karamela, uzunca bir dönem, bu

³²⁰ Hilmi YAVUZ, *Üç Anlatı*, s.172.

³²¹ A.g.e., s.174.

³²² Orhan PAMUK, *Yeni Hayat*, s.262.

topraklarda yaşayan insanlara yeni bir hassasiyetin, yeni bir tadın varlığını hissettirerek kaybedilen bir geçmişi hatırlattığı için adın sihrini yerinde buluyordu. Sanıldığına aksine ne karamela, ne de kelimenin kendisi Fransa'dan gelen birer ithal, birer taklittiler. Kara kelimesi bu topraklarda onbinlerce yıldır yaşayan insanların sözlüklerindeki en temel kelime olduğu için zaten, otuziki yıllık üretim tarihi boyunca, Kara-Melaların kâğıdına koyduğu on bin kûsur maninin bine yakınında bu kelime vardı.³²³

Üstkurmacanın bu kategorisini Hilmi Yavuz, sözcükleri ve imgeleri dolayısıyla da yazma edimini sorunsallaştırdığı Taormina³²⁴ adlı anlatısında da şöyle örnekler:

'Maskül!' İşte büyülü bir sözcük...

'Maskül', bizim masa ve kül diye iki ayrı tözü imlemekte kullandığımız sözcüklerin birleşmesinden oluşan bir sözcük. 'Taormina'da bu hem 'masa' hem de 'kül' anlamına geliyor. Daha açık söylemek gerekirse: 'Taormina'lılar masaya da 'maskül' küle de 'maskül' diyorlar. Örneğin bir tahta masa üzerine benzin döküp yaktığımızı ve masanın küle dönüştüğünü düşünün. Bize göre masa yanmış kül olmuş, hadi felsefe diliyle söylersek, tözü değişmiştir. Ama 'Taormina'lılar için dikkat ediniz, değişen hiçbir şey yoktur; maskül gene maskül'dür. 'Taormina'lılara masayla külün ayrı şeyler olduğunu anlatmaya çalıştıysanız, ki ben bunu denedim, hiçbir yararı olmadığını göreceksiniz. Masa ile kül'ün ayrı ayrı tözleri imlediklerini söylerseniz size gülecekler ve biraz da aşağılayarak, 'bu tür arabesk düşünceleri nereden edindiniz?' diye soracaklardır. 'Taormina'da onların bir ve aynı şey olduğunu düşündükleri iki şeyi birbirinden ayırmaya çalışmak, arabesk olmak anlamına gelir çünkü. Şöyle de diyebiliriz sanıyorum: Arabesk, 'Taormina'da sınır çizgileri çizmek, bölmek ve ayırmak anlamına geliyordu. Bizim 'kavram kargaşası' diye adlandırdığımız şey, 'Taormina'lılar için tastamam 'açık zihinlilik' demek oluyordu.³²⁵

Hilmi Yavuz, anlatının akışını keserek yukarıda anılan bölüme yer vermiş; İtalya'da bir kent olan ve postmodern söylemle örtüştürerek, bir imgeye dönüştürdüğü 'Taormina'yı, anlatı içerisinde de sözcük oyunlarının formunda betimlemeyi sürdürmüştür.

³²³ A.g.e., s.263.

³²⁴ Hilmi YAVUZ, *Üç Anlatı*, Can Yayınları, İstanbul 1995.

³²⁵ A.g.e., s.20.

Üstkurmaca tekniği, kurmaca bir dünya ile metnin kendi gerçekliğini oluşturmada önem arz eden bir tekniktir. Bu bağlamda değerlendirildiğinde sadece teknik bir unsur olmakla kalmaz, anlamları da ilişkilendirilebildiğinden, postmodernizmin gerçeklik anlayışını sergileyen bir içerik öğesi olarak da işlev üstlenir.

II.1.2.4. Kolaj

Kolaj, en genel anlamıyla esas eserle türdeş olmayan değişik malzeme parçalarının bir araya getirilmesi işlemidir.³²⁶ Kökeni resim sanatı olan bu teknik bağlamında gerçek dünyaya ait bir tahta parçası, bir parça demir, deri, kıl gibi hazır nesnelere artık tuval üzerinde de kullanılır. Resim sanatına ait materyaller dışındaki bu nesne parçaları, kompozisyonda bir şeyin tasviri yerine; bizzat yer alarak kendi gerçekliklerini temsil ederler. Genel anlamda örneklenecek olursa kolaj, tahtanın resmini yapmaktansa tahtanın kendisinin kullanılması, kırmızı bir nesnenin, o rengin gerçekliği olarak sunulması amacını barındırır. Modern sanat anlayışının bir ürünü olan kolaj, gerçekliğin dönüştürülerek yansıtılması yani sanat eserinin kurmaca bir şey olduğunun olabildiğince gizlenmesi tutumunun tersine eserin yapıntılığını ön plana çıkarır. Böylelikle kendileri sanatsal nitelikte olmayan çeşitli hazır nesnelere, yalnızca yeni bir kompozisyon oluşturmak için kullanılmaları sayesinde bir sanat yapıtı meydana getirirler.³²⁷ Eklenen nesne gerçekliğin kendisidir ve dolayısıyla gerçekliğin, resimde dönüştürülerek yer alması ilkesi geçersiz hale getirilir. Kolaj tekniği bu yönüyle de algılamada kırılma yaratır. Kolajlarda kullanılan materyal yani bir parça odun, bir tel parçası bütüncül bir kompozisyon oluşumuna hizmet ederken resmin bütüncül algılanmasının önünü keser ve onun anlamlandırılmasındaki sürekliliğe/kesintisizliğe son verir. Bu tekniğin amacı,

³²⁶ *Büyük Larousse Sözlük ve Ansiklopedisi*, C.13, s.6878.

³²⁷ Metin SÖZERİ – Uğur TANYELİ, *Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü*, 'kolaj' maddesi.

alışılmış biçimde bir yanılısama yaratmak değildir. Sanat ile gerçeklik arasındaki, dolayısıyla resmi yapılan nesne ile resimde gerçekliği ile yer alan nesne arasındaki çelişkinin çözümlenmesi izleyiciye bırakılır.³²⁸ Aslında amaçlanan, izleyicinin bu karşıtlık ve çelişki karşısında yaşayacağı estetik sarsıntıdır. Bu bağlamda, kolajın, sanat eserinin içeriğine yönelik bir deformasyondan çok biçim boyutunda bir şok etkisi yaratmak amacıyla kullanılan bir teknik olduğu söylenebilir. Kolajda farklı malzemelerin/nesnelerin bir arada kullanılması sentetik bir yaklaşım olarak değerlendirilse de amaç anlam bakımından bir senteze ulaşmak değildir.

Kolajın romana girişi modernist eserlerle olmuştur. Modern yaşamın yoğunluğunun ve karmaşıklığının yarattığı huzursuzluk çağımızın romanlarına da yansımaktadır. Teknolojik gelişmeleri tam olarak algılayamadan, özümsemeden yaşamak durumunda kalan insanların hayatları da teknolojinin hızını yakalamak istercesine hızlanmaktadır. Her şeyi yaşamak isteği içindeki insanın ihtirasını, romancılar da giderek bir günün hatta bir iki saatin romanını yazarak ortaya koymaktadırlar.³²⁹ Bu kısa zaman dilimi içerisine anlatıyı yerleştirmek için kurguyu deforme etmişler, zamanın akışını kafası karışık bireyin düşünüş şekliyle özdeşleştirerek parçalamışlardır. İnsanın iç dünyasını yansıtmaya odaklanan modernist romancıların kullandıkları anlatım tekniklerine de yine insanın düşünüş sistemi örnek teşkil etmiştir. Modernist romanlar toplumsal ortamın karmaşası içindeki bireyin yaşantısının nasıl dağılıp eridiğini ve parça parça olduğunu yansıtmaktadır. Bu durum, yoğun endüstriyel yaşamın bireyde birbiriyle ilişkili olaylar mantığını tahrip etmesinin ifadesi olarak açıklanabilir.³³⁰ Böylesi bir dünyada böylesi bir psikoloji içerisinde yaşamaya çalışan insanın iç dünyası da romanın geleneksel

³²⁸ Peter BÜRGER, *Avangard Kuramı*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2003, s.147.

³²⁹ Adnan TURANİ, *Çağdaş Sanat Felsefesi*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 4.b., 2003, s. 110.

³³⁰ A.g.e., s.110

kurgusunun deforme edilmesiyle yansıtılmaya çalışılmaktadır. İçinde bulunduğu dünyayı anlamlandırmakta zorlanan insanın yaşadığı düşünce karmaşası, karmaşık 'biçim' tarzlarıyla sunulur okura. Kolaj da bu biçim deneyişleri içinde önemli bir teknik olarak kullanılır.

Romanda kolajın yaygın yapılışı malzeme bakımından (harfler, sözcükler, gramer) türdeş, bu malzemelerin yarattığı formlar (sözlük, ansiklopedi, makale...), bu formların ait olduğu kurmaca ve kurmaca olmayan edebi türler (tiyatro, şiir, destan, deneme, mektup, günce...), buna bağlı olarak yaratılan söylem tarzları (estetik, iletişim, bilim) ve nihayetinde yönelinen izleyici kitle (öğrenci, gazete, makale, bildiri, okuyucusu, haber alıcısı...) gibi temel ölçütler bakımından çok farklı alanlara/ hedeflere hitap eden, bu bağlamlar içerisinde "işlevsellik" kazanan "metin"lerin bir araya getirilmesi tarzında uygulanmıştır. Bunda büyük ölçüde edebi nesnenin/ eserin, genellikle bir kitap halinde şekillenmesinin yarattığı-ve edebiyatı diğer sanat dalları arasında bir ölçüde sınırlandıran-biçimsel zorunluluğun payı vardır. Dolayısıyla diğer sanat dallarında nesnel boyutluluğun sağladığı – ve gerek sanatçı gerekse izleyici bağlamındaki - görsel ve somut yorumsallık, edebiyatta eserin kurmaca yapısındaki ekspresiflik sayesinde gerçekleşebilir. Plastik sanatlara ait eserlerin bizzat nesnelere oluşun sanatsallığı ,estetik oluşumu ,edebiyat eseri ancak içeriği aracılığıyla sağlayabilir. Bu yapısal mahkumiyet sonunda önem kazanan, içerikte estetize oluş (öykülemeli kurmaca eserlerde (öykü, roman) zaman zaman denenilen biçimci uç uygulamalar -Ferit Edgü'nün *O*'su, Latife Tekin'in *Buzdan Kılıçlar*'ı gibi- bir yana bırakılırsa) durumu, kolajın da bu sınırlılık içinde yer almasına, dolayısıyla edebiyatın özüne, ruhuna uygun bir dönüşüm geçirmesine neden olmuştur.

Postmodernist sanat da bir yönüyle eskiden kopmuş olmayı içerir; fakat geçmişe yönelik bir eleştiri ya da birtakım yeni ölçütler koymaz. Sanat, tekrar, taklit ve

yapıştırma gibi yöntemleri ön plana çıkarmakta, estetik ölçütleri bunlara göre kurulmaktadır.³³¹ Gencay Şaylan, bu çerçevede yüksek sanat ile kitle sanatı ayrımının ortadan kalkmasıyla taklit ve yapıştırmanın, sanatsal yapının ön plana geçmesini, postmodernist sanat estetiğinin özellikleri arasında değerlendirir. Bu özellikler de kalite, estetik değer, mükemmellik tutkusu olarak değerlendirilebilecek olan ‘Modernizm’e³³² eleştirel tutumla temellenmiştir. Modern sanatın kendine dönüklüğü, yabancılaştırma estetiği düzleminde, biçimsel deformasyon yoluyla yenilik olarak kendini gösterir. Edebiyatta, daha sonra postmodernist romanın ana özelliklerinden biri olarak yer alacak olan üstkurmaca da modern sanatın biçimsel yeniliklerinden biridir.

Modernist romanda üstkurmaca kurguyu deforme etmek için kullanılırken postmodernist romanda, anlatılanların kurmaca olduğunun altını çizmek için yer verilir. Postmodern yazın, kabul edilmiş doğruları alışlagelmiş çağrışımları, doğal ve doğru kabullenilmiş kavramları ve tüm kabulleri sorgulamaya, bunların doğallığını bozmaya ve de bütün bunları okuyucunun rahatını kaçıracak yöntemler kullanarak yapmaya çalışır.³³³ Yani modernist yazar farklı bir boyutta da olsa gerçekliği yansıtmak amacıyla bu tekniği kullanırken postmodernist yazar, anlatının kendine yönelik olarak kullanır. ‘Yazmak’ ya da ‘hikaye anlatmak’ hikayenin kendisinden daha önemlidir.³³⁴ Postmodernist bağlamda her şey bir metin olarak tanımlanır ama metin herhangi bir somut ve elle tutulur içerikten yoksundur.³³⁵

Yazma ediminin öncelenecek her şeyin merkezine metnin oturtulması, metnin nasıl kurgulandığının anlatılması, yazarın, sözcüklerden oluşturduğu dünyadaki

³³¹ Gencay ŞAYLAN, *Postmodernizm*, İmge Kitabevi Yayınları, Ankara, 1999, s.84.

³³¹ Hakkı Engin GİDERER, *Resmin Sonu*, s.45

³³³ Oya Batum MENTEŞE, “*Sanat’da Modernizm’den Postmodernizm’e*”, *Littera edebiyat Yazıları*, Karşı Yayınları, C.3, 1992, s.239.

³³⁴ Berna MORAN, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış III*, İletişim Yayınları, İstanbul, 4.b., 1998, s.98

³³⁵ Pauline Marie ROSENAU, *Postmodernizm ve Toplum Bilimleri*, s.49.

hakimiyetini, nesnel gerçeklik-kurmaca çelişkisi içinde kalmış olan okura da hissettirmesi şeklinde kendini gösteren “kurmacanın kurmacası” olarak tanımlamanın mümkün olduğu bu teknikle, yazar, okurun içeriğin akışına kapılmasını engeller.

‘Yansıtma amacından soyutlanmış, doğru ya da gerçeklikten arındırılmış olan postmodern metin, anlamından da arındırılmış olur. Çağdaş dünyanın yarattığı karmaşayı olumsuzlayarak karamsarlık yaratmak yerine bu kaosu ciddiye almamayı tercih eden postmodernist roman, bu yaklaşımın bir ürünü olan ‘üstkurmaca’ ile oyunsu bir dünya yaratır. Bu değerlendirmelerden hareketle denilebilir ki, içeriğe bir katkı sağlamadan metin kurgulamaya yönelik bir teknik olan kolaj, yazma ediminin oyuna dönüştüğü bir kurgulama tekniği olan üstkurmaca içerisinde ele alınabilir.

Kolaj, metin parçalarının kurgulanması gibi yapısal bir işlev sağlama amacını taşır; ancak kolajın doğasında türdeş olmamaktan kaynaklanan bir aykırılık bulunması, onun romandaki uygulamasını da avangard bir bağlama yerleştirir. Bir başka deyişle romanın, tarihsel gelişimi içerisinde genellikle dış gerçekliği yansıtma eğilimini taşımış olması, bu türe ait eserlerde olay örgüsünün kurgulanışında neden-sonuç ilişkisine dayalı bağdaşık bir metin yapısını temel edinmesine zemin hazırlamıştır. Dolayısıyla, kolaylıkla algılanabilir bir zaman, mekan, kurgu zemininde bir figüratif kadronun görünen ve görünmeyen yaşantısı anlatılır. Bu tarz romanlarda, kolajın türdeş olmayan metin parçaları halinde bu alışılmış düzeneğin içine serpiştirilmesi, tuhaf karşılanabilen yeni bir olay örgüsü ve kurgu tarzını beraberinde getirir. Figürlerin yaşantılarını veren/ anlatan pasajların sözlük, ansiklopedi, makale, şiir, deneme, mektup, günce gibi türdeş olmayan form, tür ve söylem örnekleriyle birbirinden ayrıştırılması, parçalanması, roman sanatının geleneksel tahkiye anlayışından alabildiğine ayrılan/kopan bir roman tarzını ortaya çıkarır. Bu yönüyle kolaj, romanda avangard bir anlayışın temel etkenlerindedir.

Türk Romanında Kolaj Uygulamaları

İlk dönem eserlerinde bireye odaklı modernist yaklaşım kullanılan yeni kurgu teknikleriyle birlikte biçim denemeleri şekline dönüşür. Metinlerarasılık, üstkurmaca ve buna bağlı olarak değerlendirdiğimiz kolaj, modernist romanın belirleyici teknikleri olarak ele alınabilir.

Kolaj, edebiyatımızda ilk kez Oğuz Atay'ın *Tutunamayanlar*(1972)'ında birbirinden bağımsız metin türlerini birleştirme tekniği olarak kendini gösterir. Selim'in intiharını araştıran Turgut'a iletilen bir dosyanın içeriği olarak sunulan geniş hacimli bölümde 600 dizelik oldukça uzun bir 'destan' yer alır. Otobiyografik nitelikte olmasına rağmen bu destanın anlatıdaki işlevi ancak yapı bağlamında değerlendirilebilir:

“İTHAF VE MUKADDİME

Selim Işık tek ve Türk. Ve duygulu amansız.

Sabırsız ve olumsuz, yaşantısında cansız

Sanılırdı; gerçektir, hayır gerçek değildi.

Tutunamayanların tarihine eğildi.

Kelime ve yalnızlık hayatın tadı tuzu

Kucaklamak isterdi ölümü ve sonsuzu.”³³⁶

Aynı kişi tarafından kaleme alınmış 'açıklama' bölümü ve bu bölümde yer alan 'ansiklopedi maddesi' olarak kurgulanan bölüm de 'destan'la aynı işlevi üstlenmektedir. Sürekli olarak hayatı ve hayatını sorgulayan Selim'in yaşadığı yabancılaşmanın yansıtıldığı bu bölümler, kendi bünyesinde duygu ve düşün bağlamında yoğunluk taşımaya rağmen romanın bütününe anlam bakımından katkı sağlamaz:

“Mısra 10: Tutunamayanların...

Garip Yaratıklar Ansiklopedisinden:

³³⁶ Oğuz ATAY, *Tutunamayanlar*, 8.b., İletişim Yayınları, İstanbul, 1992, s.116.

Tutunamayan (*disconnectus erectus*): Beceriksiz ve korkak bir hayvandır. İnsan boyunda olanları bile vardır. İlk bakışta, dış görünüşüyle insana benzer. Yalnız pençeleri ve özellikle tırnakları çok zayıftır. Dik arazide, yokuş yukarı hiç tutunamaz. Yokuş aşağı kayarak iner. (bu arada sık sık düşer). Tüyleri yok denecek kadar azdır. Gözleri çok büyük olmakla birlikte, görme duyusu zayıftır. Bu nedenle tehlikeyi uzaktan göremez.³³⁷

Devamında da bir rüyanın anlatıldığı bölüm zaman zaman da ‘tiyatro’

formundaki metinlerle biçimlenmiştir:

“ABDÜLHAKHAMİT: Elli kadar Türk büyüğü (ve Osmanlı büyüğü sesleri) burada toplanmış bulunuyoruz (toplantı değil içtima sesleri). Sözümü kesmeyin. Ben elimden geldiği kadar Türkçeleştirilmiş gibigillerden biri olarak davranmaya çalışıyorum. Lahavle.

SUFLÖR: Müzekkerdir. Lahavle.

ABDÜLKADİR: Burjuvalar. Burjuvalar.

MAKSİM GORKİ: Küçük.

ALPASLAN: Sekiz yüz seksen yaşında olmam ve Malazgirt vaziyeti dolayısıyla ve en yaşlı üyesıfatıyla oturumu açıyorum.”³³⁸

Oğuz Atay, *Tutunamayanlar*’da farklı bir yazın türü olarak ‘günce’ye de yer

verir. Turgut’u, ‘son yolculuğu’ sırasında Selim’in yazdığı günlüğü okurken görürüz:

5 Mart

“Selim Işık çökmüştü, çözülmüştü, bitmişti. Hala aptal gibi gülümsemeye çalışıyordum. Kimsenin aldıracağı yoktu. Sadece tabakların hareketi görülüyordu; çatal-kaşık gürültüleri geliyordu. Boğuk sesler işitiliyordu. Sade bir aile atmosferi içinde bir cehennem oyunu sahneye konuluyordu. Boyumdan büyük işlere kalkmışım. Turgut evlendiği zaman ben de evlenecektim. Çatal-kaşık ve fasulye pilakisi karşısında böyle ağır bir yenilgiye uğramayacaktım. Oysa fasulyeyi ne kadar severdim. Her şeyle aramı bozdum artık. Her şey bana düşman kesildi. Tanrım, diye düşündüm ilk defa. İlk defa, Tanrım dedim; bıraksınlar beni artık.”³³⁹

Yazar burada akışı keser ve Turgut’un düşüncelerine yer verir:

“Turgut başını kaldırdı: otomobilin arkasında bir adam duruyordu; bir köylü.

‘Bizim buraların havası sağlamdır bey,’ dedi. Neden Selim İnsanlarla kolay konuşamadı?

Köylülerle alay edermiş lisedeyken; Selim değil arkadaşları. Derlenip toparlandı; kaldığı

³³⁷ A.g.e., s.152.

³³⁸ A.g.e., s.235.

³³⁹ Oğuz ATAY, *Tutunamayanlar*, s.636.

yerden okumaya devam etti.”³⁴⁰ ifadesinin ardından Selim’in güncesine devam edilir. Böylesi bir tavırla farklı türlerin bir aradalığının yarattığı heterojen yapı kırılmaya çalışılsa da okurun metne yabancılaşması engellenmez.

Adalet Ağaoğlu’nun *Ölmeye Yatmak* (1973) romanı da içerdiği nesnel gerçekliğe ait ‘gazete haberleri’yle kolaj kullanımına örnek teşkil eder. Bu haberlerin kurmaca bir tür olan roman içerisine yerleştirilmesi metnin alışıldık akışını keser ve okuma sürecinde okuyucuda bir şok etkisi yaratır. Kurmaca dünya ile nesnel gerçeklik ayrımı okura bırakılır:

“Romanya gazetelerinin Türkiye hakkında şu yayını yapmakta olduğu belirtilmektedir: II. Dünya Savaşı’nda Türkiye, tarafsızlık maskesi altında Hitlercilerin emperyalizmini pek faal bir şekilde desteklemiştir. Balkan Paktı’nın mevcudiyetine rağmen ezilen memleketleri müdafaa için kılıcı bile kıpırdatmamıştır. Hitler’in Rusya’ya tecavüzünden üç gün önce Türkiye, Almanya ile dostluk paktı imzalamıştır. Buradan kalkan Alman uçakları Sovyet Rusya üstünde görünmüşlerdir. Boğazlardan Türkler yalnız mihver gemilerinin geçmesine izin vermişlerdir. Ankara’daki Sovyet mümessilleri aleyhine dava açmışlar, böylece Sovyet Rusya’ya husumet duygularını aşılamlışlardır...”³⁴¹

Orhan Pamuk da *Kara Kitap*’ta ‘gazete makaleleri’ni kullanır:

Galip, gazeteyi gerçek bir tiryaki gibi, yalnızca ikinci sayfadaki köşe yazısının okunacağı küçüklüğe getirinceye kadar özenle ve keyifle katladı (...) Celal’in bugünkü köşe yazısını okumaya başladı. (s.22)

BOĞAZ’IN SULARI ÇEKİLDİĞİ ZAMAN

(...)

Boğaz’ın sularının çekilmekte olduğunu farkettiler mi? Sanmıyorum. Bayram şenliğine çıkmış çocukların keyfi ve heyecanıyla birbirimizi öldürdüğümüz bugünlerde hangimiz bir şey okuyup dünyadan haberdar oluyor ki? Köşe yazarlarımızı bile, dirsekleştığımız vapur iskelelerinde, kucak kucağa yuvarlandığımız otobüs sahanlıklarında, harflerin tir tir titrediği dolmuş koltuklarında yarım yamalak okuyoruz. Ben haberi Fransız jeoloji dergisinde okudum.”³⁴²

³⁴⁰ A.g.e., s.639.

³⁴¹ Adalet AĞAOĞLU, *Ölmeye Yatmak*, s.317.

³⁴² Orhan PAMUK, *Kara Kitap*, s.22.

Yazılar, kimi zaman böyle, olayların akışına koşutluk sergilerken kimi zaman da olaylardan bağımsız, akış kesilerek yerleştirilir. Her zaman aynı bağlamda kullanılmayan bu yazılar başlı başına birer ‘bölüm’de sunularak metinden ayrıştırılır.

Kurgulama tekniklerinin öncelendiği modernist romanda kolaj bu işleviyle yer bulurken daha sonraları postmodernist romanın da önemli tekniklerinden biri olmuştur.

Edebiyatta, yapı, üslup ve malzeme bakımlarından birbirinden tümüyle farklı bağımsız tarzların birlikteliği olarak tanımlayabileceğimiz kolajın postmodernist romandaki kullanımına Hilmi Yavuz’un *Fehmi K.’nin Acayip Serüvenleri* (1990)’nin “yazılı” metninde yer verilen solfej kağıdını; İhsan Oktay Anar’ın *Kitab-ül Hiyel* (1990)’inde de “yazılı” metne çok sık serpiştirilen alet çizimlerini/ şemalarını örnek verebiliriz. Bir başka deyişle dili; sözcükleri malzeme olarak kullanan bir yapının içerisinde malzemesi ondan çok farklı bir alana ait geometrik çizimler olan farklı “metin”lerin bir araya getirilmesi söz konusudur. Ancak postmodernist niyetle kaleme alınmamış olmasına rağmen İskender Pala’nın *Babil’de Ölüm İstanbul’da Aşk* romanında kullanılan otuz beş adet ‘desen’ de kolaj tekniğine örnek teşkil eder. Kökeni resim sanatı olan ve sonraları üç boyutlu modern sanat eserlerinde yoğunlaştırılarak kullanılan kolaj tekniğinin, Türk romanında, söz konusu orijini doğrultusunda kullanılışı sadece bu eserlerle sınırlı kalmıştır, denilebilir.

Hilmi Yavuz, *Kuyu* (1995) adlı anlatısında bahsettiği bir kuyuyu betimlerken ansiklopedi maddesi formatında alıntılara da yer verir:

Kuyu, eski Bizans’ın Petra mahallesinde ve Aspar Sarnıcı’ndan, açık sarnıçtan, Pltea’ya inen vadi üzerindeydi. Hilmi Yavuz’un çok sonraları,

Skoteinon Pegadion! Skoteinon Pegadion!

Diye bağırması, bu bilgilerin ışığında açıklık kazanabilir ancak. Hilmi Yavuz, eski Bizans’ta bu kuyuya ‘**Skoteinon Pegadion**’ adı verildiğini R. Janin’den öğrenmişti.

‘**Skoteinon Pegadion**’ yani ‘karanlık kuyular...

Alıntı:

SKOTEINON PEGADION. Etimoloji: Karanlık kuyular. Bu adı kuşkusuz pegadion'dan (kuyular) gelir, büyük olasılıkla, derin (-ki 'karanlık') deyişini açıklar.

Hilmi Yavuz, çalışma odasından otel inşaatına bakarken, tuhaf şey diye düşündü, çünkü anlatısını yazmak için bulduğu kuyu, karanlık olmak ne demek, o kadar aydınlıktı ki!³⁴³

Orhan Pamuk da *Kar*'da, romandan farklı bir tür olarak 'gazete haberleri'ne yer verir. Yukarıda *Ölmeye Yatmak* romanı ile örneklenen bu türün kullanımı içerikle ilişkilendirme bağlamında farklılık göstermektedir. *Kar*'da yer alan haberler bir roman kişisi olan 'Ka' ile ilgilidir ve kurmacadır. Romanın bütününde tüm kavram ve olgular profanize edilerek ele alınmıştır. Aşkın da ölümün de içi boşaltılmış, her şey sıradanlaştırılarak oyun kıvamında sunulmuştur okura. Bu bağlamda haberlerin kurmaca oluşu da metnin oyunsuluğunu vurgular. Yani anlatılanların kurmacalığının destekleyicisidir:

Ünlü Şairimiz KA Kars'ta

Bütün Türkiye'ce tanınan şairimiz KA dün serhat şehrimize geldi. *Küller ve Mandalina* ve *Akşam Gazeteleri* adlı kitaplarıyla bütün ülkenin takdirini kazanmış olan Behçet Necatigil Ödülü sahibi genç şairimiz *Cumhuriyet* gazetesi adına belediye seçimini izleyecek. Şair KA uzun yıllardır Almanya'nın Frankfurt şehrinde Batı şiirini tetkik ediyordu."³⁴⁴

Gerek niyeti gerekse barındırdığı teknikleri bakımından postmodernist bir roman olan *Dağın Öteki Yüzü*'nde de kolaj yoğun olarak kullanılmıştır. Yazarı Erendiz Atasü'nün, iç kapakta yer verdiği "Öyküyle Roman Arasında Gezinen Bir Anlatı" alt başlığıyla postmodernist bir metin yazma niyetinin ürünü olan romanda şiir, çalışma notları/ metin müsveddeleri, günce, gazete haberleri gibi değişik formlara ve söylemlere yer verilmiştir.

³⁴³ Hilmi YAVUZ, *Üç Anlatı*, s.181.

³⁴⁴ Orhan PAMUK, *Kar*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2002, s.32.

Kore Savaşı'nın yarattığı tahribat nesnel gerçekliğe ait 'gazete haberleri' aracılığıyla göz önüne serilir; ancak haberler roman gibi kurmaca nitelikli metnin içerisine yerleştirilerek homojen bir yapıyla sunulmaz, birkaç sayfa boyunca peş peşe sıralanırken metni içerik bağlamında da yapı bağlamında da parçalar:

Vicdan başında Kore Savaşıyla ilgili ne çıkarsa kesip evin bir duvarına yapııştırıyor.

'Kızllar Kore Türk Tugayına taarruz etti... Süngüyle püskürtme.'

Akşam, 15 Mayıs 1953.

Sonra Raik de irdelemeye başladı kupürleri...

'Cumhuriyet Gazetesi: Askerlik için silah altına alınan gençler doğrudan doğruya Türkiye sınırlarının korunmasıyla mükelleftir, hatırlatırız.'

9 Temmuz 1950.

'Başvekil Adnan Menderes (Demokrat Parti): Asker sevki harb için değil, sulhün muhafazası için. Halkımız müspet düşünsün.'

Hürriyet, 29 Temmuz 1950.

'Zayıf sanıldığı kadar çok değil.'

Akşam, 4 Aralık 1950.

'Türk Tugayı 5 subay, 3 çavuş, 300 er kaybetti...'

Milliyet, 26 Nisan / Hürriyet, 28 Nisan 1951.

Romanda adı geçen kişilerin birbirine yazdığı mektuplar da akışı kesmesi açısından kolaj olarak değerlendirilebilir. Edebiyatımızda asıl edebi tür olma özelliğini Tanzimat sonrasında kazanan mektubun romanda yer alışı bir yenilik değildir; geleneksel tahkiye anlayışı içerisinde mektup, olayların akışını değiştiren, kimi zaman gizli kalmış olay ve duyguları açığa çıkaran, kimi zaman figürlerden birini, iç dünyasını ortaya koyarak tanıtan, kimi zaman da farklı bir mekanı anlatan bir belge niteliği taşır.³⁴⁵ Bu niteliği ile de her mektubun metnin anlamsal kurgusunda önemli birer işlevi vardır. Geleneksel tahkiye anlayışının kırıldığı modernist ve postmodernist romanlarda ise mektup farklı bir tür olarak olayların akışını kesen, metnin yapısına etki eden teknik bir öge olma özelliği kazanır:

³⁴⁵ Emel KEFELİ, *Anlatım Tekniği Olarak Mektup*, Kitabevi Yayınları, İstanbul, 2002.

Dağın Öteki Yüzü'nde de böylesi bir işlevi vardır mektupların. Romanın ana figürlerinden Vicdan, Kore Savaşı'nda bulunan kardeşinden sık sık mektup almaktadır. Bu mektupların onun yaşantısındaki önemi, "Vicdan hep mektup bekliyor..." cümlesindeki yoğunlaştırmayla vurgulandıktan sonra mektup metinleri arka arkaya sıralanmaya başlar. Burada önemli olan husus mektup- metinlerde yazılanların, romanın içeriğinde yön değiştirici bir işleve sahip olmamasıdır. Dolayısıyla aralarına ya bir iki cümlelik yorum pasajları konan ya da arka arkaya sıralanan bu metinler, roman metninin bağdaşık yapısını bozarak mektup türünün kendine ait söylem tarzını egemen kılar. Böylece romanın içerik öğeleri birbirlerinden kopartılıp oldukça farklı bir söylem türü aracılığıyla çeşitlendirilir. Bu noktada *Dağın Öteki Yüzü*'ndeki mektuplar ana metnin biçimini doğrudan etkileyen parçalayıcı bütünlükleriyle birer kolaj uygulaması özelliği kazanır.

Kolaj, kimi kaynaklarda metinlerarasılık olgusunun bir ürünü olarak değerlendirilse de³⁴⁶ metinlerarasılık uygulamasında daha önce var olan metinlerin ve üsluplarının kullanılışı dolayısıyla kolajı bu kategoride değerlendirmek pek mümkün görünmemektedir. Kolaj, taklit unsuru içermediği gibi metinlerden ziyade farklı metin türlerini ve farklı alanlara ait söylem özelliklerini barındırmaktadır..

II.2. POSTMODERNİST ROMANIN İÇERİK ÖĞELERİ

II.2.1. Tarihe Yönelme

"Tarihe yönelme", postmodernist romanda, modernizmin avangard düzlemde tarihe bakışına tepki olarak postmodern söylemin tarihe bakışını betimleyen bir içerik ögesi olarak yer bulur.

³⁴⁶ Kubilây AKTULUM, *Metinlerarası İlişkiler*,

Postmodernitenin, özellikle zaman, mekan ve dil konusunda yepyeni bir kavrayış düzlemi meydana getirmesiyle birlikte çizgisellik ve sıralılık anlayışı neredeyse ortadan kalkmıştır. Bu da gerçeklik anlayışının kökünden değişmesi anlamına gelmektedir. Böyle bir ortamda edebiyatın kendi iç gerçekçiliğini daha fazla korumasının olanaksızlaştığı noktada romanın yapısında da büyük dönüşümler başlamıştır.

Hasan Bülent Kahraman, bu öge üzerine kurulan romanların değerlendirmesini şöyle yapmaktadır:

Bugün yazılan ve okunan romanlar ‘tarihsel roman’ değildir. Kuşkusuz bazılarının arkasında belli bir araştırma birikimi var; dolayısıyla da o romanların belli bir bölümü tarihsel gerçeklere dayanıyor. Fakat 19. yüzyıl romanının kapsadığı türden bir tarihsellik ve tarihsel gerçeklik değil bu romanların temel amacı. Onlar belli bir tarihsel arka plan kullanmakla birlikte daha farklı bir şeyin peşindedir. Bu romanların ardına düştüğü asıl şey, her şeyden önce gerçeklik duygusunun yitimidir. Bir anlamda kalıcı ve belgeli gerçekliğin geçersizleşmesi için yazılıyor bu romanlar: O nedenle de daha başlangıçta 19. yüzyıl romanının tam tersi bir noktada oluşuyorlar.³⁴⁷

Yansıtmacı romanda tarih, ‘ders alınacak’ bir olgu olarak, yüceltilerek sunulur okuyucuya. Bu süre boyunca gerçeklikle örtüşmesi esas alınarak, ‘büyük olaylar’, ‘önemli’ tarihî kişiliklerin figürleştirilmesiyle aktarılmaktadır. ‘Gerçek kişiler’in dışındaki ‘kurgusal kişiler’ de hep idealize edilerek kurmaca dünyada işlevselleştirilir.

Bu tür romanın ortaya çıkışı tarih bilimine getirilen yeni bakış açılarının tartışmasıyla başlar. Buna göre tarihçi bir anlamda öyküler anlatan kişidir. Tarih ne kadar nesnel olabilir? Tarihi yazarlar kendi kişisel eğilimlerini ne kadar gizleyebilirler? Biz tarihi ne dereceye kadar tam olarak bilebiliriz? Bu tip soruları sürekli irdeleyen postmodern roman temelde “dünya” ve “sözcük” arasındaki ilişkiyi inceler.³⁴⁸

³⁴⁷ Hasan Bülent KAHRAMAN, *Kitle Kültürü Kitlelerin Afyonu*, Argo Kitaplığı, İstanbul 2003, s.126-127.

³⁴⁸ Serpil OPPERMANN, “*Postmodern Romanda Değişen Anlatım Biçemi ve ‘Gerçeklik’ – ‘Yazı’ İkilemi*”, *Littera Edebiyat Yazıları*, Karşı Yayınları, C.3, Ankara 1992, s.253.

Modernleşme sürecine girildiğinde Modernist söylem, “şimdiyi” ve “geleceği” önceleyen ilerlemeci anlayışla geçmişi “tarihsel bölge”ye hapsederek ondan kurtulmaya çalışan bir tutum sergiler.³⁴⁹

Modernizmin avangard tutumu, geçmişin, bugüne taşındığı müddetçe ilerlemeyi engelleyeceği yolundaki görüşünün de yansımaları bulduğu modernist roman da geçmişi huzursuzluk kaynağı olarak yansıtır. Çünkü modernizmin perspektifinden bakıldığında tarihin akışı içerisinde insan sürekli değişim kaydetmektedir. Sanattaki yeniliği de bu bağlamda değerlendiren modernizmin bu tutumunu sınırlayıcı bulan postmodern söylem nostalji kavramını gündeme getirir.

Postmodernist perspektiften bakıldığında ise modernim araçlarını eskitmiş, modernizmin odağa alınan büyük insansı temaları; bireyselleşmeyle başlayan yalnızlık, iç kapanma, yabancılaşma, iletişimsizlik temaları gündemini yitirmiştir. Bunlara modernizmin, gülünüp geçilen eski temaları olarak bakılmaktadır. Batılı sosyolog Antony Giddens, bu aşamada ilerlemeye ve gelişmeye duyulan inancın yitirildiğini dile getirir. Ona göre ilerleme idesinin anlamsızlığı sarmıştır her yanı. İnsanlık, ilerleme projelerinin bir yerinde pek ilerlemediğini görmüştür ve bunu hayretle noktalamaktadır. Bu noktada da postmodern tavır en eskiye duyulan özlemi yeniden diriltmektedir. Modernizmin ilerleme ve gelişme projeleri kendini ağır ağır tükettiği nokta da postmodernizmin çıkış noktasıdır. Artık bu noktada savaşları önlemek, vatandaşlık bilincine sahip insanlar yetiştirmek, özgürleştirici taleplerde bulunmak, idealleri besleyen yapılar kurmak ve toplum için soylu amaçlar güden bireyler yaratmak postmodern şartlarda gözden düşmüş tavırlar olarak yorumlanmaktadır.³⁵⁰

³⁴⁹ Hasan Bülent KAHRAMAN, *Kitle Kültürü Kitlelerin Afyonu*, Argo Kitaplığı, İstanbul 2003, s.10.

³⁵⁰ Gülseli İNAL, “*Türk Edebiyatında Gelenek ve Kopma*”, Littera Edebiyat Yazıları, C.3, Karşı Yayınları, Ankara 1992, s.217.

Postmodernist roman, bu eleştirel tavır ile tarihe yönelirken yansıtmacı roman tarzında bir iç tür oluşturan “tarihi roman da yüceltilen tarihî kesiti günlük hayattan sunmayı tercih eder. Postmodern söylemin özünde barındırdığı sıradanlaştırma olgusu “tarihe yönelme” tavrında da uygulama alanı bulur. Bu aynı zamanda modernizmin kuramsal zeminli evrenselci tarih anlayışına da bir tepki şeklinde gelişmiştir. Günlük hayat, sıradanlığı ve bireyselliği gerektirir. Bu da postmodern söylemin özünü örtüşmektedir.

Tarihin yönünü değiştirme kudretine/statüsüne sahip olmayan insanların kendi bireysel dünyaları, romanın olaylar zincirine zemin oluşturur.

Postmodernist roman, tarihte yer almış hatta tarihe bir dönüm noktası niteliğinde katkıları bulunmuş olan “gerçek” kişileri bile bu sıradanlaştırılmış günlük hayat içerisinden betimler.

Anlatımın içine kuram, politika, edebiyat, tarih, toplumbilim, v.s. gibi bilgileri eklemeye başlayan bu tür postmodernist roman, tarih bilincini kuramsal olarak anlatımın bir parçası olarak göstermektedir. Geçmişini yeniden düşünüp sorgulayan bu tür roman “tarih” kavramını tartışmaya açmıştır. Tarihi, toplumu ve geleneği içeriden sorgulayan bu tür romana Linda Hutcheon, “Historiographic Metafiction” (tarihsel kurguötesi) adını vermiştir. Artık postmodernist romanların yaygın bir şekilde bu tarza yöneldiğini görmekteyiz.³⁵¹

Tarihi yeniden yaratmaya ve onun da bir edebiyat eseri gibi çeşitli edebi sanatlara açık olduğunu göstermeye çalışan bu tür postmodernist roman hem tarihsel hem de edebi öğeleri kullanarak tarihsel metinlerin de aslında edebi eserler gibi sözcüklerden oluştuğunu vurgulamaktadır. Bu tür romanlar ya romanı tarihsel bir metin gibi görmeye

³⁵¹ Serpil OPPERMANN, “*Postmodern Romanda Değişen Anlatım Biçemi ve ‘Gerçeklik’ – ‘Yazı’ İkilemi*”, Littera Edebiyat Yazıları, C.3, Karşı Yayınları, Ankara 1992, s.252.

çalışırlar ya da tarihsel metinleri edebiyat eserleri gibi görmemizi ve değerlendirmemizi öneririler.

Bu tür postmodern romanın aslında ortaya attığı ‘gerçeğin hayal gücünü kopya ediyor olabileceği’ tezi tarihi kurgulaştırarak egemen bakış açılarını onları kullanarak yıkmaktır. Bu romanların sorduğu diğer bir önemli soru da tarihi NASIL bilebiliriz, sorusudur. Geçmiş bize yalnızca metinlerden seslenebilir. Biz tarihi zamanda yolculuk yapamadığımızı göre yalnızca yazılı metinlere bakıp bilebiliriz. Yazılı metinler de bize asla sağlam ve kesin bilgi veremezler. Zira, metinleri oluşturan dil, yapısı gereği hep değişken ve esnek olmuştur. Dilin içindeki anlamlar sürekli değişim halindedir, o halde tarih yazıldığı andan itibaren, metinsel özelliğinden dolayı edebiyatın bir başka biçimi değil midir?³⁵²

Artık postmodernist romanın tarihî figürleri,

Sıradan askerler (*Puslu Kıtalar Atlası*), küçük buluşlar peşinde koşan mucitler (*Kitab-ül Hiyel*), ev kadınları (*Benim Adım Kırmızı*), Savaştan dönen insanlar, (*Benim Adım Kırmızı*), çocuklar (*Benim Adım Kırmızı*), nakkaşlar (*Benim Adım Kırmızı*), Boğaz sırtlarında yaşayan Bizanslılar (*Kara Büyülü Uyku*), İstanbul’un fethi sırasında top dökümüyle uğraşan Frenk mühendisler ve yardımcıları (*Kara Büyülü Uyku*), Batılı ressamalar (*Resimli Dünya*)dır.

Nedim Gürsel’in, birçok tartışmaya yol açan *Boğazkesen*³⁵³ romanı tarihi roman niteliğinin bu yönüne örnek teşkil eder. İstanbul’un fethini kurmaca ortamda betimleyen *Boğazkesen* romanı, “şimdiki zamanın geçmiş zamana, kurgunun gerçeğe, derin bilginin imgeleme karıştığı bir destan” olarak nitelendirilmektedir.³⁵⁴

³⁵² Serpil OPPERMANN, “Postmodern Romanda Değişen Anlatım Biçemi ve ‘Gerçeklik’ – ‘Yazı’ İkilemi, Littera Edebiyat Yazıları, C.3, Karşı Yayınları, Ankara 1992, s.254.

³⁵³ Nedim GÜRSEL, *Boğazkesen*, Can Yayınları, İstanbul, 1997.

³⁵⁴ Bahriye ÇERİ, *Tarih ve Roman*, Can Yayınları, İstanbul 2001, s.11.

Boğazkesen romanı, tarihin görünen kısmıyla yetinmeyip daha derinlere inmeyi amaç edinen, resmi söylem ve normların kalıplarını kırarak tarihsel kişiler ve olaylara belli bir derinlik, belli bir canlılık kazandıran modern anlamdaki tarihsel roman geleneğinin ilk halkalarını oluşturduğu düşünülmektedir.³⁵⁵

Boğazkesen romanında betimlenen tarihsel dönem, yansıtmacı roman tarzının da odağa almış olduğu resmi tarihsel süreçle örtüşmez. Bu dönem içerisinde betimlenen olaylar ve bu olaylar içerisinde figürleştirilen gerçek ve kurmaca kişiliklerin tarihi gerçeklikle örtüşmesi öncelenmemiştir. İstanbul'un fatihi, Fatih Sultan Mehmet'in kişiliği, tarih kitaplarında, yüceltme olgusuna sarmalanarak aktarılan saygın ve tutarlı kişiliğiyle örtüşmez.

Mehmed atından indiğinde maiyetindekilere ardından gelmemelerini buyurdu. Yalnız kalmak istiyordu. Zaten ne vakit buraya gelse, merdivenden çıkıp ne vakit kendini cami avlusunun geniş, ferahlatıcı boşluğunda bulsa yalnızlığı arıyordu. (...) Tanrı'dan güç dilemeyi, ömrünü bu yolda feda etmekten çekinmeyeceğini Tanrı'ya da söylemeyi düşündü. Sonra birden yersiz buldu bu düşüncesini. Külliyyeye bütün bunları unutmak, dünya sorunlarından kaçıp bilgiye, ruhunun derinliklerine sığınmak için gelmemiş miydi? Öyleyse neden Roma'ya, Uzun Hasan'a, Venedik'e gidiyordu aklı? Neden isteklerine gem vurmayı, egemenlik düşlerini sınırlamayı öğrenememişti hâlâ?³⁵⁶

Nedim Gürsel bu durumu şöyle ifade eder: "... bildiğimiz gibi edebiyat temelde bir kurmacadır ve gerçek, olduğu gibi edebiyat yapıtına girmez. Dönüşmüş olarak, değişmiş olarak, kurmacanın kuralları çerçevesinde bu gerçek yeniden kurulur edebiyat yapıtında."³⁵⁷

Tarihçilerin bilgisi olsa olsa kayda geçmiş olguları aktarmaya yarar. Romancı, olayları anlatmanın dışında, kişinin özelliklerini göstermeye, onun doğal yapısındaki

³⁵⁵ A.g.e., s.12.

³⁵⁶ Nedim GÜRSEL, *Boğazkesen*, s.92-93.

³⁵⁷ Bahriye ÇERİ, *Tarih ve Roman*, s.21.

karmaşıklıkların inceliğine varmaya, kısacası bir adam nasıl yaşamışsa, düşsellikle ve söylenle nasıl değişikliğe uğramışsa, onu öyle dile getirmeye çalışıyor.³⁵⁸

Kaptan Rizzo'nun hikâyesi de dahil anlatıcı-yazar, yazdığı romanda her bölümün başına dönemin tanıklığını yapmış yazarların eserlerinden birer parça koymuş; her parçanın üzerinde ise anlatıcı- yazarın attığı başlıklar var; parçaların yazarlarının ünlü tarihçiler olması ve başlıkların da eski tarz bir üslubu çağrıştırması, anlatılan hikâyenin gerçekliğini vurguluyor. Venedikli Kaptan Antonio Rizzo'nun hikâyesinin anlatıldığı bölümün başlığı ve alıntılanan parça şöyle: “Bu Bölüm Kaptan Antonio Rizzo'nun Nasıl Tutsak Edildiğini ve Acıklı Sonunu İşte Onları Anlatır. Bu kalenin büyük topunun attığı ilk gülle Karadenizden gelen Antonio Rizzo'nun gemisini batırdı. Geminin kaptanı denizde ele geçirilip Edirne'ye, Türk beyine gönderildi ve orada hapse atıldı; on dört gün sonra bey onu kazıklamak suretiyle öldürttü. (Konstantiniye Muhasarası Rûznâmesi, Nicolo Barbaro).”³⁵⁹

Romandaki bir diğer tarihi unsur da Nicolo'nun günlüğüdür. Anlatıcı, Kaptan Antonio Rizzo'nun gemisinin seyir defterini tutan bu kişinin gerçek bir kişilik olduğunu da belirtir: “Geminin seyir defterini tutan Nicolo'nun öbür tayfalarla birlikte öldürülmeyip Padişah'ın maiyetine alındığını yazıyordu tarihçiler”

Nicolo'nun yazdıklarının kullanılışı günlük tarihe yönelmenin belirgin bir örneğidir. Günlüğe başlama ve son bulma tarihlerine dikkat edildiğinde İstanbul'un fethinin hemen öncesinden başlar, fethin ertesi günü sona erer. “Öyleyse Nicolo'nun birinci işlevi, fetih öncesi duruma tanıklık etmek, gördüklerini okuyucuya aktarmaktır. Ancak salt tarihi bilgilerin kuru kuruya aktarılması değildir bu, geçmişin gerçekleri, tarihçi

³⁵⁸ A.g.e., s.29.

³⁵⁹ Nedim GÜRSEL, *Boğazkesen*, s.27.

ya da araştırmacı tavrıyla değil, sevinçleri, umutları, duygu ve dūřünceleri olan sıradan bir insanın bakışıyla verilir.”³⁶⁰

Tarihi açıdan değerlendirildiğinde, tarihe yōn vermek gibi bir işlevi olmayan, sıradan bir kişinin bakış açısından sunulan tarihsel kesit bu Şekilde yer alır. Ancak, yaptıklarıyla bir devri sonlandırıp yeni bir ağ açan Fatih Sultan Mehmet gibi bōyōk bir tarihi kişilik de sıradan yōnleriyle, zaaflarıyla, kimi zaman acizliğiyle; Nicola’dan çok da farklı bir bakış açısıyla sunulmaz. Fatih’in bu romanda yer alışı da İstanbul’un fethi de tarihin devlet katından ya da saray cihetinden aktarılmaz; gōnlōk hayattan ve gōnlōk hayatlarıyla aktarılır.

Yaklaşık 40 sayfalık (91-128) “Bu Bōlōm Fatih Sultan Mehmet’in Kendi Yaptırđıęı Kōlliyyede Hali Nicedir İşte Onu Anlatır” başlıklı bōlōmde de Fatih Sultan Mehmet’in bilgi uğruna çektiği sıkıntılar içerisindeki bir sultana yer verilir. Tarihi değiştirici konumunda değil, i dōnyasında hissettikleriyle aktarılır.

Fatih Sultan Mehmet’in portresini yapmış olmakla tanınan ve Nedim Gōrsel’in *Resimli Dōnya*’sının da temelini attığı bōlōm de yine tarihsel değere sahip bir olayın gōnlōk hayattaki, duygularla bezenmiş haliyle yer bulur romanda.

Mehmed albōmōn sayfalarını çevirmeyi sōrdōrdō. (...) figōrlerin tam ortasında kendi sureti duruyordu. Serpuřundaki ejderha “El grand Turco” yazısının uyandırdığı dehşet çağrışımıyla daha bir korkutucuydu sanki. Mehmed gōlōmsedi. Gravūrde profilden bakan yōzle kendi yōzō arasındaki tek benzerlik burundaydı. Belki biraz da etli dudaklarda. Ne var ki gōzlerle kaşlar, ozenle taranmış uzun sakal, omuzlara dek dōkōlen salar bir Osmanlı padişahından çok Venedikli tōccara dōndōrmōřtō resmi. Őōyle doğru dōrōst, gerçektekine benzer bir resmi olsun istedi. Ama saraydaki nakkaşların altından kalkabilecekleri bir iř değildi bu. En iyisi Venedik’e elçi gōnderip bir ressam ağırtmaktı. Sevindi birden. Bizans’ta, Galata’da gōrdōęō resimler gibi bir resim olmalıydı. Onu ołōmsōzleřtirecek, řu fani dōnyada baki kılacak, suretini sonsuza taşıyacak bir portre. Akřemseddin duysaydı hiç de hoř karşılamazdı bu tasarısını. Ama olsun, resim yasağına uymak zorunda değildi ya!

³⁶⁰ Bahriye ÇERİ, Tarih ve Roman, Can Yayınları, İstanbul 2001, s.52.

Bizans'ın fatihiydi, bin yıllık bir ikon uygarlığının, kilise duvarlarıyla porfir sarayları süsleyen altın sarısı mozaiklerin fatihi. Ne peygamberdi ne de ermiş. İmparatordu yalnızca. Koskoca bir imparatorun da hiç değilse bir tek, evet bir tanecik olsun resmi yapılmalı, şöyle özenle arz odasına konmalıydı. Venedik'le barış sağlanır sağlanmaz Dukalar Sarayına bir elçi gönderip kentin en usta ressamını Kostantiniyye'ye çağırması kararlaştırıldı.³⁶¹

Güneli Gün'ün, “Binbir Gece Masallarından Ödünç Alınmış, Çalınmış ve Uyarlanmış Sihirli Serüvenlerden Oluşan Pikaresk Romanı” ibaresiyle yayımlanmış olan *Bağdat Yollarında*³⁶² adlı romanında da postmodernist romanın tarihe yönelme ögesi içerisinde değerlendirilebilecek, gündelik tarih düzleminde bir tarihi kesit yer alır. Yavuz Sultan Selim'in tahtını ele geçirme çabaları Hürü adlı kadın kahramanın bitimsiz maceraları içerisinde bir ayrıntı olarak yer bulur. Yavuz Selim, imparator konumundaki yüce kişiliğiyle değil, insani zaaflarıyla ve hoyratlığıyla aktarılır. Kadınlarla ilişkileri, duygusal çalkantıları tarihsel konumundan öncelenir.

“Yine de” dedi Hürü, “neden iyi bir Türkmen kızıyla evlenmeyesiniz? Size meşru kız ve oğlanlar verecek, zeki ve becerikli bir kadınla? Çocuklarınızı eğitebilecek bir kadınla neden evlenmeyesiniz? O zaman oğlunuz sizi ortadan kaldırmak için entrikalar çevirmezdi.”

“Ben görevimi yaptım” dedi Selim. “Bir sürü çocuğum oldu. Süleyman'ı da üstüme yaptım. İmparatorluğumu elde etmek için o hergelenin beni öldürmesi gerekiyorsa, varsın öldürsün. Ama belki de önce ben onu haklarım. O da vazgeçilmez değil. Bir yerlerde peydahladığım birileri vardır nasılsa. Birini üstüme alıveririm.”

“Süleyman nasıl biri?”

“Bilmiyorum,” dedi Selim. “Umurumda da değil.”

“Ya annesi?”

“Karanlıkta göremedim ki,” dedi Selim. (s.77)

Hayatının bir bölümünü Yavuz Sultan Selim'in, bir lütuf olarak canını bağışladığı bir yardımcı ve şehzadenin tabiriyle “soytarı” olarak geçirmek zorunda kalan Hürü de aslında tarihi bir öneme sahip olan Turhan Bey'in kızıdır. Turhan Bey'in tarihteki yeri de bir roman kahramanı tanıtımı formunda aktarılır:

³⁶¹ Nedim GÜRSEL, Boğazkesen, s.112.

³⁶² Güneli GÜN, Bağdat Yollarında, Remzi Kitabevi, 2.b., İstanbul 2000.

Turhan Bey şu anda yalnızca bir hekim olmasına rağmen aslında Karamanlı Hanedanı'nı soyundan geliyordu. (...) Turhan Bey'in hayatı, Karamanoğulları'nın en küçüğü olduğu ve savaş eğitimi yerine tıp eğitimi gördüğü için bağışlanmıştı. Fakat istediği yerde doktorluk yapabilme özgürlüğü elinden alınmıştı. Ayrıca ağabeylerini, amcalarını, kuzenlerini ve mirasını da kaybetmişti. Bir köle gibi olmasa da yine de özgürlüğü kısıtlanmış ve İstanbul'da yaşamaya mahkum edilmişti. (s.23)

Top dökümüyle uğraşarak katkıda bulunan Macar dökümcü ve yardımcılarının yaşadıklarını anlatarak İstanbul'un fethini konu edinen bir başka roman da Vecdi Çiracıoğlu'nun *Kara Büyülü Uyku*³⁶³ adlı romanıdır. Romanın olaylar zincirini Verbain adlı Macar dökümcünün, Konstantinopolis'ten kaçtığı sırada sultanın adamları tarafından yakalanması ve yüksek ücret karşılığında fetih için büyük ve etkili toplar dökmeye ikna edilmesi sonrasında; Verbain'in, bulduğu yardımcılarla yaşadığı süreç oluşturur. Tarihe bakış yine saray cephesinden değil, sıradan insanların sefaletindedir.

Kilisede kalanlar Sultan'a tezkere yazmaya karar verdiler. Tezkereye yazacaklarına tek başına karar vermekten çekinen papaz on kişilik bir kurul hazırladı. (...) Yazdıkları tezkerede, Sultan'ın babası zamanında şehitler vererek, yavaş yavaş sokuldukları bu yörenin son durumunu tüm açıklığı ile ortaya serdiler. Yöreye yerleştirilen Müslümanların ve uzak hıristiyan diyarlarından getirilen zanaatkarları yukarıdaki sefahat mabedinde nasıl ve ne şekilde yozlaştıklarını, orada olup bitenleri daha da abartarak anlattılar. Sonunda "Sen zaten Konstantinopolis'i alacak olan Sultan'sın. Gel sana sığınalım." diye yazdılar. Kendi kiliselerinin bulunduğu Hermanion Burnu'na bir kale yaptırmasını öğütlediler. Dindaşlarına ihanet ederek, karşı kıyıya, dedesinin yaptırdığı kale ve kiliselerin yerine yapacağı yeni bir kale ile boğaza egemen olması gerektiğini yazdılar. (s.46)

(...) Sultan bazı kaygılarını dile getirdikten sonra Hemanion Burnu'nda yaptırmayı düşündüğü kale fikrini yeniden açtı. Böyle bir kalenin varlığının kenti kuşattıklarında getireceği yararları anlattı. (...) Yanında duran deri korunağı ağır ağır Akşemseddin'e uzatarak, "Bak," dedi. "Bak... Konstantinopolis'in güvendiği ve özenle üzerinde durduğu kilisenin papazı neler yazmış. Siz de okuyun ve ibretle her yerde anlatın ki yapacaklarını herkesin kulağına küpe olsun.

Hocalar tezkereyi okuyup bıyık altından güldüler. Kalenin yapımı için gerekli taşların nereden sağlanacağı tezkerede ayrıntısıyla yazıyordu. Sultan sessizliği Region Gölü'nden gelenlerin huzura alınmasını emrederek bozdu.

³⁶³ Vecdi ÇIRACIOĞLU, *Kara Büyülü Uyku*, Can Yayınları, İstanbul 1999.

Hadım Şehabettin Paşa, Hacı Muslihittin Ağa ile Macar dökümcü Verbain huzura geldiler. Sultan vakit geçirmeden Verbain'e hünerinin ne olduğunu sordu. Verbain, top namlusu döktüğünü, gülle yapmadığını, ama memleketlisi Rudnik'in gülle dökümünde uzman olduğunu, Avrupa'nın birçok ülkesine döküm gülle sattığını söyledi. Yaşamı sadece fethedeceği kentle bütünleşmiş olan Sultan, Verbain'in sözlerini dikkatle dinlerken dökümünü yaptıracağı küçük burç toplarının güllerini orada yaptırdığında Tuna nehri yoluyla Varna'ya getirtip Karadeniz ve Boğaz'dan istediği yere ulaştırabileceğini düşünüyordu.³⁶⁴

İstanbul'un fethi geleneksel olarak nitelendirilen tarihi romanın bakış açısıyla aktarılmaz. Küçük insanların yaşam savaşıyla birlikte aktarılan bir savaştır bu. İnsanın her devirde aynı insani özellikleri taşıdığı savunusunun bir örneğidir. Modernizmin insanın sürekli bir değişim halinde olduğu gerekçesiyle tarihi inkar edişindeki tavrını da olumsuzlar.

Orhan Pamuk'un *Beyaz Kale* (1985)³⁶⁵ adlı romanı da Postmodernizmin tarihin de dilden ibaret olduğu ve kendi öyküsünden başka bir şey aktaramayacağı³⁶⁶ yolundaki savunusunu destekler niteliktedir.

Anlatıcı, romana eklenen ve "Bu el yazmasını, 1982 yılında, içinde her yaz bir hafta eşelenmeyi alışkanlık edindiğim Gebze Kaymakamlığı'na bağlı o döküntü "arşiv"de, fermanlar, tapu kayıtları, mahkeme sicilleri ve resmi defterlerle tıkiş tıkiş doldurulmuş tozlu bir sandığın dibinde buldum" sözleriyle başladığı 'giriş' bölümünde, kitabın oluşmasına vesile olan tarihi belge hakkında bilgi verirken de postmodernist kimliğini sergiler:

İlk zamanlarda kitabı yeniden, yeniden okumaktan başka, ne yapacağımı bilmiyordum pek. Tarihe olan kuşku hâlâ sürdüğü için, el yazmasının bilimsel, kültürel, antropolojik, ya da "tarihsel" değerinden çok, anlattığı hikâyenin kendisiyle ilgilenmek istedim. Bu da beni, hikâye yazmanın kendisine götürüyordu. Arkadaşlarımla birlikte üniversiteden ayrılmak zorunda kaldığımız için, dede mesleği olan ansiklopediciliğe dönmüştüm: Tarih kısmından sorumlu olduğum bir "meşhurlar"

³⁶⁴ Vecdi ÇIRACIOĞLU, *Kara Büyülü Uyku*, s.51.

³⁶⁵ Orhan PAMUK, *Beyaz Kale*, Can Yayınları, İstanbul 1993.

³⁶⁶ Richard EVANS, *Tarihin Savunusu*, İmge Yayınevi, Ankara 1999, s.12

ansiklopedisine kitabın yazarı üzerine bir madde koyma düşüncesi bu sırada aklıma geldi.

(...) İz sürmeyi bıraktım, ansiklopedi maddesini hikâyesinin kendisine dayanarak yazdım. Korktuğum gibi, basmadılar bu maddeyi, ama bilimsel kanıt yokluğundan değil, anlattığı kişi yeterince ünlü bulunmadığı için. (...) Onu ilgi çekici kılmak için simgesel değerinden aslında, bugünkü gerçeklerimize değindiğinden, günümüzü bu hikâye ile anladığımdan, vb. den söz ettim.³⁶⁷

Faruk Darvinoğlu'nun anlatıcılığında oluşturulan bir anlatı niteliğiyle üstkurmaya örnekleyen roman, Napoli'ye giderken Türkler tarafından esir alınan bir Venedikli tacirin yaşadıklarını anlatılır. Venedikli tacir ve onu satın alan Türk Hoca'nın birbirine dönüşmesiyle son bulan anlatı tarihe bakışı yanında anlatıyı aktarma biçimiyle de postmodernist roman olma özelliği gösterir.

Orhan Pamuk, üstkurmaya tekniğini önceleyerek, konu edindiği olayları, dönemin diliyle aktarmadığına da dikkat çeker.

“Bir masanın üzerine koyduğum elyazmasından bir iki cümle okuduktan sonra, kâğıtlarımın durduğu başka bir odadaki öteki bir masaya geçiyor ve aklımda kalan anlamı günümüz kelimeleriyle anlatmaya çalışıyordum.”³⁶⁸

İhsan Oktay Anar da *Kitab-ül Hiyel* romanında tarihi, günlük hayatın objektifinden aktarır. Orhan Pamuk'tan farklı olarak, sunduğu tarihî kesiti, döneminin diliyle betimleyerek ironik bir tutum sergiler.

Ayasofyalı deliler taifesi arasında kendisinin Sultan Mahmud olduğunu iddia eden Ahırkapılı mecnun Zincirli Mahmud'un guruhundan biri olup onun vakanüvisliğini yapan Divane Salim Efendi'den, Süleymaniye Tımarhanesi güllâbicibaşısı Demirtokat Haydar Bey'in naklettiğine göre, Zencefil Çelebi divane taifesi arasında önce müjdecibaşılığa yükselmiş, daha sonra da vazifesini ifâsındaki muvaffakiyetine binaen reisül-küttâb olmaya hak kazanmıştı.³⁶⁹

³⁶⁷ Orhan PAMUK, *Beyaz Kale*, s.7-8-9.

³⁶⁸ Orhan PAMUK, *Beyaz Kale*, s.10.

³⁶⁹ İhsan Oktay ANAR, *Kitab-ül Hiyel*, İletişim Yayınları, İstanbul 2001, s.27.

Puslu Kıtalar Atlası da hiçbir gerçeklik iddiası taşımayan, tarihi sadece fon olarak kullanarak insanın değişmeyen özelliklerinin vurgulandığı bir romandır. Asıl amaç tarihi gerçekleri gün yüzüne çıkarmak değil geçmiş zamanı masalsi bir üslupla yazmaktır. "Tarihin insanları kimlerdir?" sorusuna, romandan değil, bizzat tarihin içinden yanıt veren roman, sultanların savaşlarına , başarılarına ya da başarısızlıklarına odaklı tarih yerine, daha önce romanlarda görülemeyen o dönem halkının yaşamı, eğlenceleri, geçim kaynakları ile ilgili bilgiler ortaya çıkıyor.

Descartes'e gönderme yapılarak 'düşünme'nin kendi varlığını değil, düşünülenin varlığını ispatladığını savunan Uzun İhsan Efendi'nin 'kafa bulandırdığı' ortamı betimleyişi de bu tespiti doğrulayıcı niteliktedir.

Meyhanedekiler adamın anlattıklarına o kadar güldüler, o kadar güldüler ki yoldan geçip de kahkahaları işitenler "acaba içeride meddah mı var?" diye kapıyı aralayıp demkeşleri şöyle bir süzdüler. Gözleri yuvalarında sansar yavruları gibi oynayan bir adam, bu kişilerin kollarına yapışıp olup biteni kaşla göz arasında sır veriyormuşçasına anlatır anlatmaz, yeni gelenler de oturacak yer aradılar.³⁷⁰

Postmodernist bir roman olarak değerlendirilen³⁷¹ Erendiz Atasü'nün *Dağın Öteki Yüzü* adlı romanı ise üstkurmaca ve kolaj gibi kimi postmodern tekniklerin kullanılmasına rağmen roman içerik bağlamında değerlendirildiğinde aydınlanmacı yaklaşımla kaleme alınmış olmasından dolayı, romanda yer alan tarihi kesitin yansıtılışını postmodern bir tarih anlayışıyla örtüşen bir tavır olarak değerlendirmek pek mümkün gözükmemektedir.

Benim Adım Kırmızı da Orhan Pamuk'un günlük hayat içerisinde tarihin bir fon olarak kullanıldığı bir başka romanıdır. Tarihi yönü öne çıkmakla birlikte asıl estetik öğesi çoğulculuk olan roman, doğuya özgü minyatür sanatı, meddahlık ve tarih alanlarındaki ciddi araştırmalardan oluşmuş sağlam bir zemine oturmaktadır.

³⁷⁰ İhsan Oktay ANAR, *Puslu Kıtalar Atlası*, İletişim Yayınları, İstanbul 2000, s.190.

³⁷¹ Dilek DOLTAŞ, *Postmodernizm ve Eleştirisi*, İnkılâp Kitabevi Yayınları, Ankara 2003, s.165.

Romanın figüratif kadrosu ‘askerler’, ‘sıradan bir aile babası’, ‘nakkaşlar’ gibi tarihin akışını değiştirmeyen insanlardan oluşan romanda ev kadınlarının yaşayışına da yer verilir. Onların beklentileri, tutkuları da tarihi bir fonda betimlenir. Orhan Pamuk bu tavrıyla hem tarihin gerçeklikle bağlantısını sorgular hem de modernizmin savunduğunun aksine insanın, insan olarak değişmediğini ve değişmeyeceğini vurgular.

Orhan Pamuk *Benim Adım Kırmızı*’da figürleştirdiği anne ve çocukların arasındaki ilişkinin pek çok insanın hayatında var olmuş, hatta hâlâ var olan kişiler

Postmodernist romanda tarihin öncelediği de tarihi gerçekleri sorgulamak veya gün ışığına çıkarmak değildir. Modernizmin değişmeyi önceleyerek insanın değiştiği gerekçesiyle geçmişi reddedişinin tersine insanın temelde değişmediği, her dönemde aynı insani düşünce ve davranışların gösterildiğini sergilemektir.

Orhan Pamuk’un, kendi romanı hakkında yaptığı açıklamalar, postmodernist romanın tarihe bakışıyla örtüşmektedir.

Ben de kardeşimle Benim Adım Kırmızı’daki gibi didiştim. (...) Bu kitapta anlatıldığı ve ima edildiği gibi her zaman bir annemiz vardı. Hâlâ var. (...) Bunları anlatmak istedim. Hayatınızda bir dönem vardır, bir şeyler yaşarsınız, bir şeyler içinize işler. Onlar sizin hatıralarınız, etiniz, kemiğinizdir. Yazarlık onları öyle bir anlatmaktır ki, önce şunu bilirsiniz. Bunlar etiniz kemiğiniz zannettiğiniz ve çok size özgü hissettiğiniz hikâyeler, Benim Adım Kırmızı’da göstermeye çalıştığım gibi aslında herkesin öyle bir annesi olmuştur. Herkesin böyle bir kardeşi olmuştur.³⁷²

Tarihi ele alırken büyük tarihi olaylar yerine günümüze de yabancı olmayan minimal durumları betimleyen Orhan Pamuk postmodernizmin tarihi yansıtma tercihini örnekler.

Tarih, ‘tarihe yönelme’ olarak değerlendirilen bir içerik ögesi olarak postmodernist romanlarda bu şekilde yer alırken, postmodernizmin tüketime yönelme tavrının uzantısı olarak popüler kültür malzemesi olarak da kullanılmış, tarihi roman

³⁷² Ahmet HAKAN, *Kırmızı ve Kar*, Birey Yayıncılık, İstanbul, 2002, s.37.

yazma bir modaya dönüştürülerek eğlencelik tarihi romanlar da yazılmıştır. Ancak anılan kategoride değerlendirilebilecek romanlar, ‘tarihe yönelme’ ögesine örnek teşkil etmekten ziyade postmodern söylemin popüler kültüre eğilen tavrını örnekler.

II.2.2. Fantastik

Postmodern romanda gerçek yaşamdan kaçış vardır. Sanatçı gerçeği yeniden yorumlamak, kendine ait yeni bir dünya kurmak ister.

Hayal ya da fantezi dünyasını işleyen bir romancı, tam anlamıyla bir kaçış edebiyatı içerisinde değerlendirilmelidir. Gerçekliğin devrimci doğasından, insani olan her şeyden, dönüştürülmesi gereken her kurum ve değerden kaçır bu edebiyatçılar.

Modern sanattaki çoğulluk ve geleneksel gerçeklikten uzaklaşmanın en önemli nedenlerinden biri yirminci yüzyılın ikinci yarısındaki bilimsel gelişmelerdir. Modern sanatlar bu dönemdeki bilimsel gelişmelere paralel bir yaklaşımla, doğada var olanla yetinmeyen bilim gibi doğadaki temelin ötesine geçmeyi denemiş ve gerçekçi olmayan içerik ve biçim denemelerine girişmiştir. Fantezi akımı da bu denemelerin sonuçlarından biridir. Oysa ondokuzuncu yüzyıl edebi anlayışında fantastik kurgular mimetik anlatımla kıyaslandığında daha değersiz görülmüştür. Edebi değer taşımadığı düşünülen bu türe postmodern edebiyatın sahip çıkması da işte bu anlayışın, popüler kültürü önceleyen bir anlayışın sonucu olabilir.³⁷³

Yansıtmacı olarak nitelendirilen roman, kişileri olayları ve nesnelere olabildiğince sıradan gerçekliğe uygun olarak anlatır. Fantastik anlatımda ise yazar dünyayı değiştirmek, gerçeği farklı kılmak amacıyla sıradan gerçekleri değiştirir.

³⁷³ Ayşe KIRTUNÇ, *Yepyeni Şahane Yalanlar: Çağdaş Amerikan Edebiyatında Fantastik Öğeler*, Ankara Üniversitesi, Amerikan Dili ve Edebiyatı, Yayınlanmamış Doktora Tezi, s.11.

Bilimsel gelişmeler karşısındaki insanı anlatmak için yansıtmacı romanın fazla seçeneği kalmamıştır. Romana konu olabilecek yenilik kalmamıştır. Yani yansıtmacı roman bundan sonra ancak eski yazılan konuları yineleyebilir. Bu gerçek, yazarlara, özgün malzeme bulmanın zorluğunu hissettirmiştir.

İnsana gittikçe daha yakından, içeriden bakmaya başlayan gerçekçi romanın bu tavrı anlamsızlığı da beraberinde getiren başka bir unsur olmuştur.

Yazarın tamamen nesnel olamayacağı düşüncesi de gerçekçi yazından uzaklaşılmasındaki etkenlerden biridir. Başka bir söyleyişle gerçek herkesin kendi süzgecinden geçirilerek kâğıda yansır. Herkesin farklı gerçeklik algılayışı olabileceği anlayışı herkese göre ayrı gerçeklik sunar. Bu da edebi düzleme fantastik bir unsur olarak yansır.

Gerçekçi yazının önemini yitirmesinin belki de en önemli nedeni bireyin, bilimsel buluşlarla değişen konumudur. Evrenin sonsuzluğunun anlaşılması eskiden evrenin merkezi sayılan insanın önemsizleşmesine neden olmuştur. Gözle görülmeyen dünyanın izlenebilmesi de evrendeki her şeyin bir enerji türü olduğunu kanıtlamıştır. Bu büyük evren ve küçük evren arasında sıkışıp kalan insan, önemsizliğini iyice kavramış ve yer yer ümitsizliğe kapılmıştır. Artık trajedi yazmak olanaksızdır. Çünkü önemsiz şeyler için trajedi yazılamaz.³⁷⁴

Fantastik, insanın, içinde yaşadığı dünya ile ilgili korkuları ve sorularından kaynaklanan bir ögedir. İnsanın merak ettiklerine cevap bulma ya da bilinmeyenleri ortaya koyma çabasıdır. Ölüm, yaşam ve zaman daima merak unsurları olmuştur. İnsanoğlu, ölümün ne olduğu, ölümden sonraki yaşamın inançtan bağımsız bir açıklaması olup olmadığı, zamanın nasıl bir kavram olduğu ve dünyanın nasıl yaratıldığı gibi konulara

³⁷⁴ Ayşe KIRTUNÇ, *Yepyeni Şahane Yalanlar: Çağdaş Amerikan Edebiyatında Fantastik Öğeler*, Ankara Üniversitesi, Amerikan Dili Ve Edebiyatı, yayımlanmamış doktora tezi, s. 11.

ilişkin sorulara cevap aramıştır. Her kültürde yer alan yaratılış destanlarını da bu doğrultuda düşünmek mümkün gözükmektedir. Yine halk masalları da benzer temalarla her kültürde yer alır.

Yani gerçekten/gerçeklikten uzak gibi görünse de fantastiğin çıkış noktası yine gerçektir.

Ondokuzuncu yüzyılda bilimin her yönde ilerlemesi sonucunda gerçeğin yalnızca bilimin açıklayabildiği bilgiler olduğu savı yaygınlaşmıştır. Bilimin kabullenmediği şeyler gerçek değil; olağan olarak değerlendirilebilecek olan da bilimin sınırları içerisindedir.

Fantastiğin bir öge olarak postmodernist romanda kullanılışı postmodern söylemin akla ve bilime dayalı gerçekliğe karşı çıkışının bir uzantısıdır. Postmodern söylemin bu tavrı neticesinde insanlar gerçeği, ya da merak ettiklerini daha yoğun olarak metafizik alanlarda aramaya başlamışlardır.³⁷⁵

Sanat ve edebiyat gerçekliğin temsil edildiği biçimlerdir. Temsiliyetler –sanat düşünüldüğünde- aynı zamanda keşiflerden oluşur: İmgesel temsiliyetler. Gerçeklik imgesel yüklerle temsil edildi. Ama aniden dağılmaya ve yok olmaya başladı: Tehdit edici veya saçma, tutarsız ya da fantastik hale geldi.³⁷⁶

Postmodern söylemin modernizmin öncelediği bilinçaltı karşısında içselleştirdiği ise bilinçdışı olmuştur. Postmodern söylemle birlikte fantastik olgusunun gündeme gelişi de buna bağlı olarak değerlendirilebilir. Delilik, sanrılar, halüsinasyonlarla birlikte fantastiği destekleyici diğer unsurlar olmuştur.

Akıllı insan, herhangi bir kurumda mantıksal olarak yapılması gereken şeyi hesaplar. Hayal gücü, basitçe dile getirmek gerekirse, mantık ve analizin yardımcısıdır.

³⁷⁵ Gözde DEDEOĞLU, *Etik Düşünce ve Postmodernizm*, s.80.

³⁷⁶ Octavio PAZ, *“Şiir ve Modernite”*, *Modernite Versus Postmodernite*, (Der.: Mehmet Küçük), Vadi Yayınları, Ankara 2000, s.191/192.

Postmodernistler, hayal gücünün bu ele alınışını reddederler. Postmodern dünyada vurgu, fantastikleştirme yeteneğine yapılır.³⁷⁷

Her fantastik yolculuk bilinçdışına yapılan bir yolculuktur.³⁷⁸

Postmodernistlerin şizofreniyi ve şizoanalizi merkeze almalarındaki etken yaklaşım şöyle dile getirilir:

Modernist söylem içerisinde yer alan psikanalizin yerin postmodernlerce geliştirilen metodoloji “şizoanaliz” olarak bilinir (Gilles deleuze and Felix Guattari, *Anti-oedipus*, New York, Viking Press 1977, s.272-382). Bu esoterik terminolojinin kullanılması, konuların açığa kavuşturulmasına katkıda bulunmaz. Postmodernizm eleştirmenlerine göre, bu, postmodern bir bilimi imkânsız hale getiren delildir. Ancak bu metodolojinin hamlesi gerçekte gayet açıktır. İddiaya göre postmodern araştırmacılar da şizofrenikler gibi gerçeği fark etmezler. Postmodern araştırmacılar inandıkları şeyin rasyonel olmasıyla sınırlı değildirler Akıl onları tecrübeye kör hale getirmez.³⁷⁹

Baudrillard’ın simülasyon belirlemesi de dünyayı postmodernleştiren teknolojik gelişmeler doğrultusunda şekillenmiştir. Özellikle televizyonun ortaya çıkışını izleyen dönemlerde bir şeylerin “varmış gibi ya da oluyormuş gibi” algılanmasıyla birlikte gerçekliğe bakış değişmiştir.³⁸⁰

Todorov, ‘fantastik’i bir yazım türü olarak değerlendirmiştir. Fantastik’in en belirgin özgesinin ‘kuşku’ ve ‘kararsızlık’ olduğunu belirtmiş ve kararsızlığın sonlandığı durumda da fantastikten söz etmenin mümkün olmadığını dile getirmiştir. Okurun kuşkusu nesnel gerçeklikle örtüşen bir kararla ortadan kalktığında Todorov bu türü “tekinsiz” olarak adlandırır. Kararsızlığı ortadan kaldıran açıklama aklın sınırları dışında kalan tür ise “olağanüstü” olarak nitelendirilir. Todorov, olayların gelişimine getirilebilecek mantıklı

³⁷⁷ John W. MURPHY, *Postmodern Sosyal Analiz ve Postmodern Eleştiri*, s.140.

³⁷⁸ Ursula K. LEGUİN, “*From Elfland to Poughkeepsie*”, (Alıntılanan kaynak: Bülent Somay, *Tarihin Bilinçdışı*, Metis Yayınları, İstanbul 2003, s.98).

³⁷⁹ John W. MURPHY, *Postmodern Sosyal Analiz ve Postmodern Eleştiri*, s.66.

³⁸⁰ Ayrıntılı bilgi için Bakınız: Jean BAUDRILLARD, *Simülakrlar ve Similasyon*.

açıklamaları rüya, uyuşturucunun etkisi, kandırmacalar, hileli oyunlar, duyuların yanılması ve delilik olarak listeler.³⁸¹

Gerçeklik mi düş mü? Gerçek mi, yanılma mı? Böylece fantastiğin merkezine ulaşıyoruz. Tümüyle kendimize ait, tanıdığımız, şeytanı, hava perileri, vampirleri olmayan bir dünyada öyle bir olay meydana gelir ki, o bildiğimiz dünyanın yasaları bunu açıklamaya yetmez. Olayı algılayan kişi, iki olanaklı çözümden birini benimsemek zorundadır: Ya duyulardan kaynaklanan bir yanılma, düşgücümüzün yarattığı bir şey söz konusudur ve o zaman yasalar olduğu gibi kalır; ya da olay gerçekten olmuştur, gerçekliğin bir parçasıdır, işte o zaman bu gerçekliği bizim bilmediğimiz yasalar yönetir. Şeytan ya bir yanılmadır, düşsel bir varlıktır; ya da öteki canlı varlıklar gibi şeytan da gerçekten vardır –az rastlanması koşuluyla.

Fantastik bu kararsızlık süresinde yer alır: Yanıtlardan herhangi birisini seçtiğimiz anda fantastikten uzaklaşarak komşu bir alana, ya tekinsiz ya da olağanüstü türlerin alanına girmiş oluruz. Fantastik kendi doğal yasalarından başka yasa tanımayan bir öznenin görünüşte doğaüstü bir olay karşısında yaşadığı kararsızlıktır.³⁸²

“‘Olağanüstü’, bilinmeyen, hiç görülmemiş, gelecek bir olayın karşılığıdır; ‘tekinsiz’ anlatıda ise açıklanamaz olan, bilinen olaylarla, öncesi olan bir deneyimle, dolayısıyla geçmişe göndermeyle ilişkilendirilir. Fantastiğe gelince, başlıca özelliği olan kararsızlık apaçık şimdiki zamanda yer alır.”³⁸³

Türk Romanında Fantastik Uygulamaları:

Fantastik öge, modernizmin akılcılığına tepki olarak postmodernist romanda yer bulur. Kendini, yansıtma işlevinden arındıran postmodernist roman gerçeklikle de bağlarını koparmış ve metnin kendi gerçekliğini öncelemiştir. Metnin gerçekliği söz konusu olduğunda da anılan ya da aktarılan her şey zaten kendi gerçekliğiyle örtüşmektedir.

³⁸¹ Tzvetan TODOROV, *Fantastik Edebi Türe Yapısal Bir Yaklaşım*, Metis Yayınları, İstanbul 2004, s.51.

³⁸² A.g.e., s.31.

³⁸³ A.g.e., s.48.

İhsan Oktay Anar'ın *Puslu Kıtalar Atlası* adlı romanında da fantastik unsurlar kendini göstermektedir. Tümüyle fantastik bir zemine oturtulmayan roman, kimi zaman metinlerarasılık düzeyinde fantastik unsurlarla desteklenmiştir.

İhsan Oktay Anar, başına defalarca yıldırım düştüğü halde ölmek yerine bir tür uğursuzluk kapan ve bunu gittiği her yere taşıyan bir figür kullanarak metni nesnel gerçeklikten soyutlamıştır.

Dertli lakabıyla anılan bu adamı hayatında tam altı kere yıldırım çarpmıştı. Bir zamanlar zengin ve saygın bir tüccar olan Dertli'ye, ticarethanesinin içinde olduğu sırada pencereden giren bir yıldırım isabet etmiş ve adamın saçı sakalıyla birlikte malı mülkü de yanıp kül olmuştu. Sefil perişan parsız pulsuz sokaklarda gezerken dilencilige heves etmişti. Sakalsız dilenci makbul olmadığı için, yaz boyunca sakal büyütüp beyaza boyamış, gel gör ki böylece kazandığı saygınlık sermayesini sonbaharda tepesine düşen bir yıldırım, saçı, kirpiği kaşlarıyla birlikte kül etmişti. (...) Tepesine tam üç kere daha yıldırım isabet edince adı uğursuza çıktığından dolayı, yanından geçtiği minarelere, saraylara ve konaklara şimşekleri cezbetmesin diye Kostantiniye'de dolaşması padişah fermanıyla yasak edilmişti. Fakat o bu yasağa aldırılmıyordu. Çünkü bir ara fermana karşı geldiği için tutuklandığında, atıldığı zindana yıldırım düşmüş ve binanın onarımı 17.000 akçeye mal olmuştu.³⁸⁴

Masal kıvamında aktarılan bir başka bölümde de ülkeye dadanan bir uğursuzluk yüzünden kumarbazların zarları hep 'sebayü dü' gelmektedir.

Sonunda, kumarbazların çoğu açlıktan ve talihsizlikten ölünce, sağ kalanlar, kasabaya sayısız efsuncu ve sihirbazı buyur ettiler. Bir Çin büyücüsünün tavsiyesine uyup, her bir kenarı iki adam boyunda olan, mermerden oyulmuş bir çift devasa zarı, laneti bertaraf edip uğuru yeniden getirsin diye uçurumdan bile yuvarladılar. Ama bu dev zarlar bile sebayü dü gelmişti.³⁸⁵

Romanında bu tür fantastik unsurlarına yanısıra hayatı boyunca hiç uyumamış olan kişiler de katılır. Anar, "hayatı boyunca hiç uyumamış olan"³⁸⁶ kişileri daha sonra mevsimler boyu uyutur. Bir ağacın tepesinde uykuyla tanışan küçük çocuğun bitimsiz uykusu da metinde olağanüstü bir olay şeklinde metnin gerçekliğine ters düşmemektedir.

³⁸⁴ İhsan Oktay ANAR, *Puslu Kıtalar Atlası*, s. 112.

³⁸⁵ A.g.e., s.158.

³⁸⁶ İhsan Oktay ANAR, *Puslu Kıtalar Atlası*, s.196.

Puslu Kıtalar Atlası'nın tamamı da aynı gerçeklik algılayışıyla kurgulanmıştır. Üstkurmaca tekniğinin merkeze alındığı romanda düşlerde kurgulanan bir hayatın yaşatılması yani Bünyamin'in, Uzun İhsan Efendi'nin, kendisi için düşlediği hayatı yaşaması da romanın fantastik boyutu olarak değerlendirilebilir.

Fantastik ögeyi romanında kullanan bir başka yazar da Latife Tekin'dir. Tekin de metnin kendi gerçekliğini önceleyerek kullanır fantastik ögeyi ancak; Anar'dan farklı olarak kullandığı fantastik unsurların batıl inançlarla ya da halüsinasyonlarla ilintisini okuruna sezdirerek kullanır. Aktarılan olayların gerçekliği konusunda açıklama yapmayarak kişiye göre gerçekliği ön plana çıkarır. Her iki romanında şehir yaşantısını sorunsallaştıran Latife Tekin, modernleşme ve şehir hayatının insan üzerinde yarattığı etkiyi/tahribatı fantastik unsurunu kullanarak somutlaştırır. Bu yönüyle postmodernist romanın 'sorunsal edinmeme' tavrıyla çelişen Tekin'in romanları biçimsel olarak postmodernist gözükmemektedir.

Sevgili Arsız Ölüm'de Dirmit'in sırdaşı olarak figürleştirdiği 'kuşkuotu' da fantastik bir unsur olarak romanda yer alır. Köyden geldikten sonra kendisine arkadaş edinemeyen Dirmit kendini bir tek kuşkuotuna ifade edebilmektedir.

Dirmit, kuşkuotunu bir şey bilmediğine inandıramadı. Ona yeminle Akçalıların yolda tutup kendisini sevmelerinden, ellerine kazak eldiven alıp gelmelerinden çok utandığını söylediye de kuşkuotu Dirmit'e kulak asmadı. Dirmit'in yüzüne gülerek yaparklarını "Seni gidi yalancı" diye sağa sola salladı. Dirmit kuşkuotunun kendisine inanmamasına kızdı. O kızdıkça kuşkuotu üstüne üstüne gitti. "Söyle, söyle, seviniyorsun değil mi?" dedi. Dirmit sonunda dayanamadı, sevindiğini kuşkuotuna söyledi. Kuşkuotu kahkahayla gülmeye başladı. Dirmit, "Bana ne! Bana ne!" diye tepinip kuşkuotunun yanından ayrıldı.³⁸⁷

Postmodernizmin, aklın egemenliğinden kurtuluşunun ifadesi olarak romana dahil edilen fantastik, daha çok büyülü gerçeklik kıvamında, inanca dayalı, kişiye göre

³⁸⁷ Latife TEKİN, *Sevgili Arsız Ölüm*, Metis Yayınları, İstanbul, 1990, s.93.

gerçekliği yansıtan bir formda kullanılır. Fantastik, bir edebi tür olmanın dışında postmodernist romanda bu şekilde yer bulur. Latife Tekin’i romanlarında kullanılışında da kişinin gerçekliği algılayışıyla ilintilidir. Atiye’nin ölüm döşeginde yaşadıkları, Dirmit’in yaşadıkları, gerçekten fantastik boyutunda bir şeylerin gerçekleştiğine okuru inandırmaktan çok figürlerin kendi gerçeklik anlayışlarının simgeleridir.

Arzu Çur, *Sevgili Arsız Ölüm* üzerine yazdığı bir yazısında aklın sınırları dışında gelişen bazı olaylara akılcı açıklamalar getirilebilirken “Atiye’nin yıllar yılı azraille neredeyse o elle tutulur gözle görülür bir varlıkçasına cebelleşmesine ne diyeceğiz?” diyerek aktarılan bazı olayların da akıl ile çözülemeyeceğini ve ancak metnin kendi gerçekliği içerisinde ve ‘herkese göre gerçeklik’ savına dayanarak kabul edilebileceğini dile getirir.

Hiçbir şey diyemeyiz. Onun için de sorgulamayı bırakır sadece “okur”uz. Artık biliriz ki ne gerçekçi romanlarda ne de masallarda yaşamayı bir şekilde başardığımız “tahmin edebilme” haliyle bu romanda karşılaşamayacak, bildiğimiz kalıpların içerisinde okuyamayacağız bu romanı. Burada gerçeklikle gerçek olamayan iç içe ve biri diğerine daha gerçek olma konusunda baskın çıkamadan aynı dille konuşur. Bu aslında bir insanın dilidir. Konuştuklarımızın, söylediklerimizin, diğerleriyle paylaştıklarımızın dışında kendimize sakladığımız boş inanlarımızı da aynı düzlemde ele alınırken görürüz. Ortaya çıkarılanla çıkarılmasından utanılan bu kez ele ele vermiş birlikte konuşmuşlardır. Bu deneyim işte okur açısından gayet yenidir. Keyifle tadını çıkararak okuruz. Gerçekliğin “gerçek”ten farklı olduğunu, gerçekler üzerinde üç aşağı beş yukarı uzlaşılabilirken, gerçekliğin uzlaşılabilir olmadığını, ne kadar insan varsa o kadar gerçekliğin bulunduğunu düşünerek okuruz.³⁸⁸

Nazlı Eray da fantastik unsuru yoğunlukla ve anılan diğer iki sanatçıdan da farklı bir düzlemde kullanan bir sanatçıdır.

Gürsel Aytaç, Nazlı Eray’ın *Ay Falcısı* adlı romanı üzerine yaptığı değerlendirmede “İnsanın aklında, hayalinde, anılarında var olan şeyler, dış dünyada, çevresindeki somut gerçekler kadar vardır, gerçeklerle fantastik, kişi için bir bütün

³⁸⁸ Arzu ÇUR, “*Sevgili Cinim, Arsız Perim, Hanımış Ölüm?*”, Kitap-lık Dergisi, S.80, Şubat 2005, s.111-112.

oluşturur, onun dünyasıdır bu.”³⁸⁹ diyerek yine postmodernist romanda fantastiğin kullanımını “kişiye göre gerçeklik” temeli üzerine oturtur.

Nazlı Eray, tüm yapıtlarında gündeme gelen fantastik zaman anlayışı için yaşamından hareketle bir belirleme yaparak gerçek yaşamda bir türlü kolundan fırlatıp atamadığı saatten belki de kurgusal dünyada kurtulduğunu belirtir.³⁹⁰

Peki mum bitince ne olacak?

Serüvenler, anlattıkların bitecek, dedi Ay Falcısı.

Çünkü anlatmak istediklerini anlatmış, yaşadıklarını belleğine yazmış olacaksın.

Nedir bu mum söyle bana?

Sıradan bir şey. Zamanı ölçüyor yalnızca.

Ve de zamanı sınırlıyor, dedim.

Evet. Böyle bir mumun varlığını bilersen, yaşamı daha iyi kavrayabileceğini, daha dolu dolu yaşayacağını anladım.³⁹¹

Nazlı Eray, Diego Rivera'nın “Düşlerim benim için asıl gerçeklerdir. Gerçek ise benim için yalnızca bir fantezi” sözünden çok etkilendiğini dile getirerek kendi romanlarında da böylesi bir gerçekliğin hüküm sürdüğünü belirtir.

Nazlı Eray düşsel bir gerçeklikle geçmişe ve geleceğe ait olanları ‘bugünde’ buluşturur.

Fantastik, postmodern süreçle yaşam bulmuş bir tür değildir. Batı edebiyatında da Türk edebiyatında da örneklenmiş bir tür olan fantastik, postmodernist romanda modernizmin akılcılığına ve bilimsel gerçekliği önceleyen tavrına bir karşı çıkış olarak yer bulur.

20.yüzyılın başlarında Hüseyin Rahmi Gürpınar, *Gulyabani* ile Todorov'un ‘tekinsiz’ olarak adlandırdığı gruba dahil edilebilecek bir örnek sunar. *Gulyabani*'de

³⁸⁹ Gürsel AYTAÇ, *Çağdaş Türk Romanları Üzerine İncelemeler*, Gündoğan Yayınları, 2.b., Ankara, 1999, s.377.

³⁹⁰ “Nazlı Eray ile Söyleşi”, www.bilkent.edu.tr/~kanat

³⁹¹ Nazlı ERAY, *Ay Falcısı*, s.128.

Başıkişi Muhsine Hanım romanının sonunda, çalıştığı köşkte başına gelen ve aklın sınırlarını zorlayan olayların birer düzmece olduğunu öğrenir.

Berna Moran'a göre, Gürpınar'ın amacı, insanı o dönemde yaygın olan mistik düşünceden ya da boş inanç çerçevesinden çıkararak Batı pozitivismine yönlendirmektir.³⁹²

Edebiyatımızdaki bir başka örnek de Peyami Safa'nın *Matmazel Noralya'nın Koltuğu*'dur. Peyami Safa da bu romanında Hüseyin Rahmi Gürpınar'dan farklı olarak eserini mistik güçlerin varlığı ile sonlandırarak Todorov'un sınıflamasındaki olağanüstü grubuna dahil eder. 1949'da yazılan bu eser de o dönem aydınları arasında yaygınlaşan inançsızlığa gönderme yapmaktır. Batı bilim ve felsefesinin yerine Doğu'nun mistik felsefesini getirmek için yazılmıştır.³⁹³

Nazlı Eray'ı da bu bağlamda fantastiğin Türk edebiyatındaki kullanımına, ilk örneklerindeki işlevini kazandıran yazarlar arasında değerlendirmek gerekir. Yani postmodernizmin anlatı anlayışıyla örtüşen bir kullanım... Oyuna dönüştürülen bir anlatı anlayışı benimsenir ve Nazlı Eray, okurlarına zamansız bir dünyada eğlenceli yolculuklar yaptırır.

Postmodernist Türk Romanına gelindiğinde ise fantastik unsurun kullanım amacı farklılaşmış, mesaj verme kaygısı ortadan kalkmıştır. Değişen dünya görüşüne uygun olarak eğlendirme, vakit geçirtme esasına dayalı bir kullanıma kavuşmuştur.

Teknolojik gelişmelerin de ışığıyla hayal güçlerini tetikleyen keşiflerin öncülüğünde fantastik tür hız kazanmıştır. Böylesi hızlı / zamansız bir dünyada okuyucuya olayların gelişimini akılla ya da olağanüstü unsurlarla açıklama zorunluluğu da

³⁹² Berna MORAN, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış III*, s.67.

³⁹³ A.g.e., s.66.

ortadan kalktığı için artık günümüzde Todorov'un ortaya koyduğundan daha farklı bir fantastik geçerlilik kazanmıştır.

II.2.3. Çoğulculuk

Postmodern söylemin çoğulcu yaklaşımı, postmodernist romanda da bir içerik ögesi olarak kendini gösterir. Daha önce değinildiği gibi küreselleşen dünyada farklılıkları bir arada tutma ya da kabullenme eğilimi roman türünde de kendine yer bulur ve çok sesli, çok yönlü, çoklu okumalı romanları gündeme getirir.

Postmodern yazar, yarattığı karnaval ortamında, karşıtlıklardan üst-hiyerarşiye sahip olanın üstünlüğünü elinden alırken, modernistler gibi ideolojik bir eşitlik yaratmak değildir amacı. O, çoğulcu yaklaşımın farklılıkları ortadan kaldırmak isteyen yapısına koşut bir eğilim gösterir; onun metninde tüm karşıtlıklar eşzamanlı bir ortamda huzurlu bir birliktelik sergilerler.³⁹⁴

Modernist yaklaşımın tek doğrucu ve seçkinci tavrının yerine postmodern söylemde tüm değerlerin bir hiyerarşi olmaksızın yan yana varlık göstermesi, modernizmde olmayan, geniş çaplı bir demokrasinin varlığının göstergesi olarak değerlendirilse de kural koyucuların tavrı ve postmodern metinlerin anlaşılması zor bir hal alması da postmodernizmin çelişik durumunu yansıtır.

Yıldız Ecevit, demokratikliğine inandığı postmodern söylem alanını “Gerçekten de geleneksel/modernist değer hiyerarşisinin her zaman ikinci plâna ittiği düşüncelerin/yaklaşımların/grupların, postmodern ortamda hiçbir aşağılık duygusuna kapılmadan, eskinin seçkin/önemli diye etiketledikleriyle yan yana, aynı kulvarda yer aldığını görürüz. Elitist eğilimlerle popülist olanın, kitsch’le saygın denilen edebiyatın

³⁹⁴ Yıldız ECEVİT, *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*, İletişim Yayınları, İstanbul 2001, s.132.

birlikte var olduğu, papyonla blucin pantolonun birlikte giyildiği bir dönemin adıdır postmodern. Mutlak doğrulara, kesin değerlerin tek başınalığına yer olmayan bir ortamdır bu”³⁹⁵ sözleriyle betimler.

Postmodern söylemin pek çok ifadesi iç içelik gösterir. Daha önce de değinildiği üzere postmodern söylemin büyük anlatılara karşı çıkışı hemen her düzlemde etkin olduğu gibi çoğulcu yaklaşımının da merkezinde yer alır. Büyük anlatıların reddiyesi küçük anlatıların öncelendiği anlamına geleceğinden ve küçük anlatıların da pek çok dil oyununun aynı zamanda oyunda kalmasına olanak sağladığı söylenebilir, dolayısıyla küçük anlatılar, büyük anlatıların bütünselleştirici içeriğinden yoksun ve heterojendirler.³⁹⁶

Heterojen yapı da bünyesinde bütünselliği değil parçalılığı taşır.

Edebî düzlemde de postmodernistler bir metin hakkında sonsuz sayıda yorum yapmanın mümkün olduğunu düşünürler. Çünkü, kişi dille hiçbir zaman demek istediğini tam olarak ifade edemez; bu durumda da metinle ilgili bütün anlamlar, bütün yorumlar hakkında karar verilemez. “Herhangi bir tikel göstergenin nihaî bir anlamı, metnin bütünlüklü bir anlamı olmadığı için, hiçbir yoruma diğerlerinden üstün gözüyle bakılamaz. Çoğul yapılar, çeşit çeşit gerçeklikler ve birçok okuma tarzı barındıran ve kesinliğin olmadığı bir dünyada, postmodernizm bir önermeye diğerleri karşısında ayrıcalık tanımayı reddeder; bütün yorumlar eşit ölçüde ilgiye değerdir.”³⁹⁷

Kişiliğin ahlâkî gelişmesini önceden belirlenmiş aşamalara tâbi kılan erkek önyargılarına meydan okuyan feminizm hareketleri de evrenselleştirici varsayımlara yönelmiş bir karşı-taarruz sürecinin bir örneğidir. “Bütün grupların kendi adlarıyla, kendi

³⁹⁵ A.g.e., s.59/60.

³⁹⁶ Niall LUCY, *Postmodern Edebiyat Kuramı*, s.110.

³⁹⁷ Pauline Marie ROSENAU, *Postmodern Toplum Bilimleri*, s.175.

sesleriyle konuşma ve bu sesi sahici ve meşru kabul ettirme hakkına sahip olduğu fikri, postmodernizmin çoğulcu tavrı açısından temel bir noktadır.”³⁹⁸

“Feminist literatürde postmodern olanla ilgili araştırmalar kadını, bedeninin zihin, doğanın kültür, gecenin gündüz, maddenin biçim ve deliliğin akıl karşısında olduğu gibi bütün kutupsallıkların karanlık ve hor görülen negatif tarafı ile tanımlanan, ataerkilliğin ötekisinin yeri olarak sunar.”³⁹⁹

Çoğulculuk ögesi, postmodernist romanda da merkezsizlikle temellenerek yer bulur. Her şeye, ayırım gözetmeksizin kucak açan yaklaşım romanda da kendini gösterir. Modernizmin tekilciliği karşısında değişik formlar kullanılarak postmodernizmin çoğulculuğu sergilenir.

II.2.3.1. Çoklu Okumalar:

Postmodernist roman sorunsal edinme, mesaj iletme gibi işlevlerden kendini arındırdığı için alternatif okumalarla metnin anlamını da çoğaltma yoluna gitmiştir.

Güney Dal, *Kılları Yolunmuş Maymun* adlı romanını alternatif okumalara açık bir biçimde kurgulamış; Mehter Marşı'nın iki ileri bir geri biçimindeki ritmik sistemini romana uyarlamıştır.

Roman kişisi olan İbrahim, roman yazmaya karar verir ve kendi ailesinin benzeri bir aile ve kendisiyle özdeşleştirdiği bir aile reisi yaratır: Ömer. Mehter Marşı romanın başından itibaren gündemdedir.

(...) mehter müziğini ne iş yaparsam yapayım sürekli dinliyorum Dinlediğim sürece beni rahatlatan garip bir etkisi var ritminin; bir şeylere geç kalmışım ama kendimi hasta edecek aceleye gerek olmadığını anlatan bir ritim bu. Belki de çocukluğumun durağan, berrak günlerini anımsattığı için bana öyle geliyor.

³⁹⁸ David HARVEY, *Postmodernliğin Durumu*, s.64.

³⁹⁹ Steven CONNOR, *Postmodernist Kültür*, s.340.

Bir yandan “Gazete Günleri”ni bizim teypten dinlerken öbür yandan “Casusun Notları” fotokopilerine göz gezdirip, Mehter Müziğinin “iki ileri bir geri” ritmini fona alabilirsiniz. Geç kalmışlık saplantınızı henüz çözümlenmiş değiliz; biliyorsunuz zaman korkunuzla iç içe olan bir saplantı bu.⁴⁰⁰

Güney Dal, romanın başında da mehter marşının ritmine göre düzenleyip numaralandırdığı romanında okuyucuyu alternatif okumaya yönlendirir.

II.2.3.2. Anlatıcı Çokluğu:

Postmodernist roman, yansıtmacı roman ve modernist romanda olduğu gibi anlatıcıyı mümkün olduğunca gizlemeye çalışmaz. Postmodernist romanın anlatıcısı örtükleştirilmediği gibi kimi zaman da metni birden çok anlatıcının oluşturduğu okuyucuya hissettirilir.

Orhan Pamuk’un *Benim Adım Kırmızı* adlı romanı anlatıcıların çokluğu açısından da çoğulculuk ögesine örnek teşkil etmektedir. Figüratif kadro içerisinde yer alan katil bile anlatıcılık görevi üstlenir. Kimi zaman da hikâyelerin anlatıldığı kahvenin duvarına asılmış olan ağaç, at ve köpek resimleri, fantastik ögesine dahil edilebilecek anlatımlarıyla anlatıcılar arasında yer alırlar. Kara, Şeküre, Enişte, Leylek, Kelebek, vb. anlatıcılar

Pınar Kür’ün *Bir Cinayet Romanı* adlı romanı da çoklu anlatımlar için bir örnektir. Yazar, anlatıcı değişikliklerini sayfaların sağ üst kısmında isimlerin baş harflerini kullanarak haber verme yoluna gitmiştir. Ancak isimleri aynı harfle başlayan birden çok figür kurgulandığı için hangi bölümün kim tarafından anlatıldığının üstü örtülmüştür. Böylesi bir teknikle kısmen de olsa bir farklılık yaratan yazar, her bölümde kişilere yönelik ipuçları vermekle yetinmiştir.

⁴⁰⁰ Güney DAL, *Kılları Yolunmuş Maymun*, s.217.

II.2.3.3. Türlerin Biraradalığı:

Bir roman hem tarihî roman, aşk romanı, cinayet romanı olabilmektedir.

Nedim Gürsel'in *Boğazkesen* adlı romanı, hem postmodernist romanın tarihi algılayışını betimleyen bir tarihsel roman olma özelliği gösterirken aynı zamanda günümüzde yaşanan tutkulu bir aşkı, ruhsal ve cinsel yönleriyle başarılı bir şekilde betimleyişi dolayısıyla da bir aşk romanı olma özelliği gösterir.

Nedim Gürsel, *Resimli Dünya*'da da benzer bir tutum içerisindedir ve roman, tarihî roman olduğu kadar bir aşk romanı olarak değerlendirilebilir.

Benim Adım Kırmızı, postmodernist tekniklerin yoğunlukla kullanıldığı bir roman olmasının yanında içerik bağlamında da çoğulculuk çok yönlü olarak kullanılmıştır. *Benim Adım Kırmızı*, bir tarihî roman olduğu kadar bir 'minyatür kitabı'; bir aşk romanı olduğu kadar bir cinayet romanıdır. Ailevî ilişkilerin irdelenişinin derinliğiyle de toplumsal bir roman olma özelliği gösterir.

Balık İzlerinin Sesi adlı romanda 'gerçekliğin' algılanışı bütüncül bir şekilde farklılık göstermekle birlikte 'Asıl Son' bölümünü Gürsel Aytaç, bilimkurgu türüne örnek gösterir.⁴⁰¹

Bu kez Brooks'un arabasıyla yola koyulduk. Bir at arabası değildi bu. İnce, uzun bir cam tüpe benzer bir araçtı ve tekerleksizdi!

(...) Direksiyon olarak neyi kullandığını bir türlü anlayamadığım, ama oturduğu koltuğun önündeki ışıklı panelden gözlerini ayırmayan Brooks isyan etti.

-Canım siz ikiniz de ne tuhafınız böyle!... Biraz düşünsenize... Yerçekimine karşı bir çeşit manyetik alan yaratarak, üç boyutlu bir aracı yürütebilirsiniz. Bu durumda ne tekerleğe, ne de direksiyona gereksinim duyacaksınız.⁴⁰²

Nesnel gerçekliğin 'gerçeklik' anlayışından bütünüyle arındırılmış olan BİS (Balık İzlerinin Sesi) adası ütopyik bir mekan olarak betimlenir. "beynin direksiyon görevi"

⁴⁰¹ Gürsel AYTAÇ, *Çağdaş Türk Romanları Üzerine İncelemeler*, Gündoğan Yayınları, Ankara, 1999, s.378.

⁴⁰² Buket UZUNER, *Balık İzlerinin Sesi*, Everest Yayınları, İstanbul, 2002, s.178.

üstlendiği yerde, diğer enerjiler de güneş panelleriyle toplanmakta ve enerji bobinlerinde depolanmaktadır.

II.2.3.4. Zıt Kutupların Bir arada Kullanılışı:

Postmodernist roman modernizmin tek doğrucu yaklaşımından uzaklaşmıştır. Modern ve ilkel, dînî olanla pornografik, doğu ile batı, elit ve popüler bir arada olabilmektedir.

Benim Adım Kırmızı, Postmodern söylemin eklektik bakış açısını sergileyen iyi bir örnektir. Yıldız Ecevit Şöyle betimler bu romanı:

Yüksek/sanatsal ve eğlencelik/trivial özelliklerin bir arada yer aldığı bu metnin ana kurgu ilkesi ise çoğulculuktur (pluralism); çoğunlukla karşıtlıkların –kimi yerde bakışlılıkların- oluşturduğu bir yapıdır bu. Aşk ve cinsellik, somut ve soyut, resim ve yazı, sanat ve yaşam, Doğu ve Batı, kör ile gören, hümanizma ile teokratizm, yaşam ve ölüm, katil ve maktul, sanat ve cinayet, tanrı ve şeytan, ruh ve madde, köpek/at/ağaç ve insan, Kara ile Şeküre ve Hüsrev ile Şirin, dün ve bugün, özyaşam ve kurmaca, pornografik argo ve Kuran âyetleri, kırmızı ve mor... Konusal düzlemde içerdiği kanlı çakişmelere karşın, tüm bu karşıtlıkların/bakışlılıkların bir karnaval coşkusu içinde yaşandığı çoğulcu/çokkatmanlı bir metin *Benim Adım Kırmızı*.⁴⁰³

Vecdi Çıracıoğlu da postmodernist bir tutumla zıt kutupları barışçıl bir ortamda aynı çatı altına toplar. *Kara Büyülü Uyku* adlı romanında, edebiyatımızda hep var olan ve karşılaştırma düzleminde sunulan Doğu-Batı olgularını, karşılaştırma yapmaksızın bir arada sunar.

Romanda, cinsel birleşmeyi betimleyen pornografik imgeler mabed çatısı altında kullanılmış ve iki farklı ve birbiri içinde kabul görmez olgunun birlikteliği sergilenmiştir.

İstanbul'un fethinden sonra şehrin ele geçirilişi sırasında basılan mabed şöyle betimlenir:

⁴⁰³ Yıldız ECEVİT, *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*, İletişim Yayınları, İstanbul 2001, s.130.

Ahlâk kaldırıcı olmayan Mercree Hermes'in, rezilliklerle dolu, kartal yuvasını andıran mabedinin taş zeminli avlusundan içeriye hızla giren savaççılar, karşılına ilk çıkan, güzel baldırlı Kallipyze'nin (Afrodit) mermerden çıplak heykeli ile karşılaştılar. (...) İlk önde içeriye giren birkaç babayiğit cengâver, korkudan köşe bucak saklanmış insanlarla, taş döşeli geniş salonun iki yanından yukarıya çıkan tahta merdivenlere belli aralıklarla sıralanmış, bazı yerleri sararmış çıplak kadın ve oğlan heykellerini gördüler. Kadın heykellerini tümünün üreme organları içeriye doğru, herhangi bir erkek üreme organının rahatlıkla girebileceği şekilde oyuktular. Müslüman cengâverler utanarak önce yere sonra birbirlerine baktılar.⁴⁰⁴

“Bu huzurlu birlikteliğin en çarpıcı örneklerinden biri, Orhan Pamuk'un *Yeni Hayat* romanının dokusu içinde yer alır. Bu eşzamanlı karşıtlıklar, kutsal figür ve pornografik resim karşıtlığını aynı anda sorunsuz bir biçimde taşımayı sürdüren melek örneğinde olduğu gibi barışçıl bir biçimde var olurlar.”⁴⁰⁵

Yeni Hayat'taki melek imgesi de çoğulculuk ögesine örnek teşkil edecek şekilde kullanılmıştır. Sürekli yinelenen bir imgedir melek. Mistik bir varlık olan melek, dinsel çağrışımlar yapmasına rağmen kimi zaman pornografik bir varlığa dönüşür.

Her biri yenice sigarasının karton kapağından kesilmiş oyun kâğıtlarının üzerine şahlar, ejderhalar, sultanlar, cinler, âşıklar ve melekler çizilmişti ve arkadaşların birbirlerine dostça takılmalarına bakılırsa, yol ve şefkat gösteren birer dişi joker rolündeki meleklerin her biri, ya mahallelerindeki sevgiliyi temsil ediyordu, ya gençliklerinin tek ve büyük aşkını ya da aralarında en şakacıya olduğu gibi, ancak otuzbir hayallerinde birlikte olabildikleri bir yerli film ve gazino yıldızını.⁴⁰⁶

Orhan Pamuk, *Yeni Hayat*'ta Doğu ve Batı kavramlarının birlikteliğini sergilemiştir.

Dr. Narin oğlunun peşinden saldırdığı araştırmacıları birbirlerine tanıştırmamış, onların her birine, takma ad olarak bir saat markası vermişti. Çoğu Batı yapısı olmalarına rağmen, yüzyılı aşkın zamandır bizim saatimizi gösterdikleri için Dr. Narin bu saatleri “bizim” olarak görüyordu.⁴⁰⁷

⁴⁰⁴ Vecdi ÇIRACIOĞLU, *Kara Büyülü Uyku*, Can Yayınları, İstanbul, 1999, s. 132.

⁴⁰⁵ Yıldız ECEVİT, *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*, İletişim Yayınları, İstanbul 2001,

⁴⁰⁶ Orhan PAMUK, *Yeni Hayat*, İletişim Yayınları, İstanbul, 1994, s.183.

⁴⁰⁷ A.g.e., s.133.

Orhan Pamuk bir başka romanı *Kar*'da da Batılı yaşam ile Doğulu yaşam tarzları karşılaştırmasını kullanmıştır. Uzun yıllar Almanya'da sürgün hayatı yaşayan Ka, kimi zaman tam bir Batılı kimi zaman da bir Türk gibi davranır. Aşık olduğu İpek ile aralarında geçen bir konuşmada bu durum şöyle ifade edilir:

“Belki bir Türk kızı olduğum için erkeklerle fazla yakınlaşma imkânım olmadı hayatta. Ama herhalde sen Avrupa'da pek çok özgür kız tanımışsındır. Onların hiçbirini sormuyorum sana. Ama onlar sevgilinin eski sevgililerini kaldırmayı sana öğretmişlerdir zannediyordum.

“Ben Türk'üm” dedi Ka,

“Türk olmak çoğu zaman kötülük için ya bir özür olur, ya da bahane.”

“Bu yüzden Frankfurt'a döneceğim” dedi Ka dediğine inanmadan.⁴⁰⁸

Çoğulculuk ögesine örnek teşkil eden bir başka kullanım da inanç ve inançsızlığın kullanımudur. Sürekli ateist olduğunu vurgulayan Ka'ya bir vahiy edasıyla gelen ilhamlar ve bu ilhamların getirdiği şiirler de zıtlıkların birlikteliğine örnek teşkil eder. Ka'nın radikal Bir ateist olduğu halde İslâmcı örgütler arasındayken kimi zaman Müslümanlığa yaklaşır ancak anti-karakter özelliği sergilediğinden bu durum, Ka üzerinde ruhsal çelişkiye dönüşmeden normal bir durum olarak algılanır.

Orhan Pamuk hemen bütün romanlarında Doğu-Batı karşılaştırmasını kullanır. Bu, bir birliktelik gibi görünse de Orhan Pamuk'un Batılılaşma yanlısı tutumunu barındıran bir kullanımdır. Orhan Pamuk'un Batıcı yaklaşımı kimi zaman Oryantalizm kokusu taşır.

Pedro'nun Zorunlu İstanbul Seyahati adlı İtalyan bir esirin anılarından oluşturulan kitapla da metinlerarası ilişki içerisinde olan *Beyaz Kale*'de “Türkler” ibaresini ayırıcı bir nitelik olarak kullanmıştır. Tamamen Türk yaşam biçimini, kültürünü tanıtmaya yönelik kaleme alınmış olan eserle bu açıdan da benzerlik içerisindedir.

⁴⁰⁸ Orhan PAMUK, *Kar*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2002, s.363.

Yeni Hayat'ta ve *Kar*'da da çoğulculuk ögesini aynı doğrultuda kullanışı Batılılaşma yanlısı tutumunu belirginleştirir. Kendine dönük bir oryantalist tavır olarak da adlandırılabilir bu tavrını somutlaştırır.

Kar'da İslâmcı bir genç olarak figürleştirilen Necip'in "Batılılar bizim, Allah'a bu kadar kuvvetle inanmamızın sebebinin ekonomik sıkıntı olduğunu söylüyor." Sözü konusunda Batılılar'la aynı fikirdedir. O da insanların maddi gücü ile dini inanışları arasında bir ters orantı kurar: "İnsanların siyasal İslâmcı olmasıyla yoksulluk arasında ya da başarısız olma arasında bir ilişki kuruyor musunuz diyorsanız ben buna evet, bu pozitivist bir ilişki..."⁴⁰⁹

"Türkiye'de" diye başlayan mesafeli ve olumsuzlayıcı betimlemeleri de –her ne kadar kendisi tarafından kabul edilmese de- oryantalist tutumunun yansımaları olarak değerlendirilebilir.

Kar adlı romanından bahsederken de "Başka bir sosyolojik gerçek Türkiye'de 18-25 yaş arasındaki bütün erkeklerin şair olmasıdır" der ve Kars'a uzaktan bakmanın kendisini gülümsettiğini söyleyerek bir anlamda Batı dünyasının Türkiye'ye bakışını dile getirir.⁴¹⁰

Yine aynı romanda Kars'ı betimleyiş şekli ve *Kara Kitap*'ta Doğulu inanç sistemlerinin betimi, Mevlâna hakkındaki olumsuz; bu olumsuzluğuyla da Batı dünyasını memnun edici tespitler de oryantalist tavırlar olarak değerlendirilebilir.

Benim Adım Kırmızı'daki Doğulu yaşam tarzı, Türk kültürünün yansıtılışı ve Batıda kabul görmez bir tercih olarak değerlendirilen 'oğlancılık' ve saray çevresinde yaşanan homoseksüel ilişkilerin vurgulanışı da aynı amaca hizmet eder gibi görünmektedir.

⁴⁰⁹ Ahmet HAKAN, *Kırmızı ve Kar*, s.69.

⁴¹⁰ Ahmet HAKAN, *Kırmızı ve Kar*, s.70.

Yeni Hayat'ta zaman kavramı ele alınırken anılan muvakkithane olgusu ve zamanın Doğusal algılanışı örtük bir şekilde eleştirilir.

“Saat tıkırtısı bizim için, tıpkı cami avlusundaki şadırvanın şıkırtısı gibi, dünyayı farketmenin değil, iç aleme geçmenin sesidir,” dedi Dr. Narin. “Günde beş vakit namaz, sahur vakti, iftar vakti... Muvakkithanelerimiz ve saatlerimiz Batı'da olduğu gibi dünyaya yetişmenin değil, Allah'a koşmanın araçlarıdır. Hiçbir millet bizler kadar saate düşkün de olmadı. Avrupa saatçiliğinin en büyük müşterisi hep bizdik. Onlardan alıp da ruhumuza kabul ettirebildiğimiz tek şey de saatlerdir. Bu yüzden tıpkı silah gibi saatin de yerlisi yabancıdır olmaz. Bizler için Allah'a yakınlaşmanın iki yolu vardır. Cihadın aracı silahla ve namazın aracı saatle.”⁴¹¹

Doğu ile Batı kültürü arasında yaşanan bocalamayı dile getiren bir başka yazar da Güney Dal'dır. Güney Dal, *Kılları Yolunmuş Maymun*'da Almanya'da yaşayan bir Türk ailesinin yaşadığı karmaşıklığı yansıtırken iki kültürü de net konturlarla birbirinden ayıramaz.

Direkt olarak sorunsallaştırılmasa da Hilmi Yavuz'un *Kuyu* adlı anlatısında da Doğu-Batı ikiliği zıtlıkların bir aradalığı bağlamında sergilenir. Klasik batı müziği ile Türk sanat musikisi aynı duygulanımları yaşatabilmeleri bağlamında denktirler.

Âh, akşamları ne kadar sessizdirler Alman kentleri! İzzeddin Şadan Bey Amcası içinse müzik demek, Düsseldorf Altstadt'ındaki sessizlik demektir. Tıpkı, örneğin, Bach'ın *Gavot*'u, Haydn'ın *trompet konçertosu*, Glinka'nın (*Bellini'nin Somnambula Operasından bir parça üzerine*) *divertimento*'su, Beethoven'un op. 61 *ReMajor keman konçertosu* demektir –ya da Özbek Ziya Paşa'nın

Ey gül ne aceb silsile-i müşg-i terin var

diye başlayan nişâburek nakış yüklü semâisi! Ve, elbette Suyulcu Latif Ağanın mahur aksak'ı

Düşün yine bir şüh-ı sitemkâre, gönül vay!

gibi bir sessizlik!⁴¹²

Hilmi Yavuz, yine *Kuyu* adlı anlatısında modernizmin tekçiliğine karşın postmodernizmin çoğulculuğunu Faust ve Don Juan'ın bünyesinde somutlaştırır.

⁴¹¹ Orhan PAMUK, *Yeni Hayat*, İletişim Yayınları, İstanbul, 1994, s.151.

⁴¹² Hilmi YAVUZ, *Üç Anlatı*, Can Yayınları, İstanbul, 1995, s.191.

“İzzeddin Şadan Bey Amcama göre” (diye yazıyor Hilmi Yavuz bu anlatısında), aşk karşısında iki insan prototipinden bahsedilebilir ve bu iki insan tipini Faust ile Don Juan temsil eder. Faust yalnızca bir kadını baştan çıkardığı halde, Don Juan 1003 kadını baştan çıkarmıştır! Şövalye aşkının bir devamıdır Faust. Şövalye, Aşk’ın niteliğini bağlılıkta, *tek* Akş’ta bulmasına karşılık, Don Juan özelliğini *çokluk*’ta arar. Onun amacı, yaşantıyı çoğaltmak’tır. (-‘yani’, demiştir İzzeddin Şadan Bey Amcam, “yaşantı olsun diye!”). Dolayısıyla, Don Juan, niceliksel (o –kantitatif’ diyor!) ahlâk’ın tam bir temsilcisidir; Faust ise kalitatif ahlâkın... Don Juan’ın sorusu “çok sevebilmek için mutlaka ender sevmek mi gerekir”dir. Ona göre, Aşk’ın yoğunlukla denenmesi için bir ya da iki kişinin dışına çıkmamasını gerektiren bir neden yoktur. Oysa romantik aşk, bütünü bir edebiyatta, ‘şu ya da bu biçimde gerçekleştirilemeyecek ya da boşa çıkacak bir hayal’ olarak anlatılır. Her zaman ölüm ya da intiharla birleştirilir.⁴¹³

Postmodernist roman, metnin dolaylılığı ardında, yani kendine ait teknikler, yöntemler aracılığıyla modernizmin ilkelerinin eleştirisini gerçekleştirir. Yukarıdaki örnekte ise Hilmi Yavuz, Faust’un ve Don Juan’ın gönül ilişkilerini, dolayısıyla aşka bakışlarını karşılaştırdığı simgesel bir pasaj içerisinde yapar bunu. Modernizmin tekçiliğini Faust’un “sadece bir kadını baştan çıkar”masıyla, postmodernizmin çoğulculuğunu ise Don Juan’ın “1003 kadını baştan çıkar”masıyla simgeler ve şöyle devam eder: “Şövalye, Aşk’ın niteliğini bağlılıkta *tek* Aşk’ta bulmasına karşılık, Don Juan, özelliğini *çokluk*’ta arar. Onun amacı yaşantıyı çoğaltmak’tır. Böyle bir kıyaslamada Goethe’nin Faust’unu seçmesi de tesadüfî değildir, “modern kültür diye bir şey ortaya çıktığından beri Faust figürü onun kültürel kahramanlarından biri olmuştur.”⁴¹⁴ “Faust, 18. yüzyılın sonu ve 19. yüzyılın başında kendine özgü modern bir dünya sistemini ortaya çıkararak süreci dramatik bir tarzda ifade eder.”⁴¹⁵

Hilmi Yavuz’un çoğulculuk bağlamında değerlendirilebilecek yaklaşımı da merkezsizlik esasına göre anlatıya yerleştirilmiş ‘kuyu hikâyeleri’dir. Anlatı yazarının

⁴¹³ A.g.e, s.211.

⁴¹⁴ Marshall BERMAN, *Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor*, İletişim Yayınları, İstanbul, 1994, s.45.

⁴¹⁵ A.g.e., s.48.

anlatısını yazmak üzere kendisine uygun bir kuyu arayışı ile başlayan anlatı imgesel yükleri olan çeşitli “kuyu hikâyeleri” ile devam eder. Anlatıda yer alan 13 tane kuyu hikâyesinin hepsinin de ölümle ilintisini kurar ve bu anlatısıyla “ölüme doğru gidiş”⁴¹⁶ini haber vererek romantik bir tavır sergiler.

Birbirine zıt konumda yer alan olgu ve durumlar Buket Uzuner’in *Balık İzlerinin Sesi* adlı romanında da kullanılır. Birçok tarihi kişilik, yeni, yani teknolojik donanımı mükemmel bir dünyaya taşınır. Yani eski ile yeni bir aradadır. 16. yüzyılda yaşamış olan Galilei ile bugünün teknoloji ürünleri, başka bir deyişle antika olanla modern olan BİS adasında bir aradadır.

-Sizi aydınlatmadan, izin verirsiniz müzik konusuna eğileceğim, dedi Cyrano.

-Yeni CD’ler geldi mi Mösyö Grieg?

-Ah tabii ya, az daha unutuluyordum, diye yanıtladı onu Anders. Elindeki yaprak desenli bir porselen fincan dolusu çayı, Galilei’ye ikram etti ve gidip, geniş salonun öbür ucunda duran antika bir dolabın kapağını açtı. Dolabın içinde son derece modern bir müzik dolabı gizliydi. Bu, aslında zorunlu bir gizlilikti., çünkü müzik sesinin keskin çizgileri odanın yumuşak bezemine tamamen aykırıydı.⁴¹⁷

Postmodern söylem, çoğulculuk üzerine inşa edilmiştir demek mümkündür.

Postmodernist romanın yeni bir şekil alması, postmodernist romanın hemen tüm biçim özelliklerinin ve içerik öğelerinin oluşumu çoğulculuk ilkesiyle açıklanabilir. Postmodern söylemin bu demokratik yaklaşım da merkezsizlik yarattığından beraberinde de değersizleşme, sıradanlaştırmayı getirir.

II.2.3.5. Pop-Art

Pop-art, II. Dünya savaşından sonra meydana gelen köklü değişimlerin bir getirisidir. Tüketimi çekici hale getirmek için reklamlar, renkli afişler, hatta resimli

⁴¹⁶ Hilmi YAVUZ, *Üç Anlatı*, s.171.

⁴¹⁷ Buket UZUNER, *Balık İzlerinin Sesi*, 18.b., Everest Yayınları, İstanbul, 2004, s.166.

dergi ve romanlar kullanılmaya başlanır. Pop Art Sanatı tüketime yardımcı bir reklam aracı olarak doğar, gelişir.

Pop-art terimi, modern olan, sanayiye ve toplumbilime ilişkin özellikler gösteren ve kentsel nitelikler taşıyan doğaya özgü yeni bir anlamın keşfiyle ortaya çıkmış çağdaş gerçeklik anlayışının tümünü kucaklar.⁴¹⁸

“Demokratik Realizm görüşüyle sanata karşı, bugünkü sanatın bir mal- eşya, tüketim aracı karakterini savunan bir sanat akımı. Dadaizm’le akrabadır ve seçkin, nadide olanı reddeder. Hazır ürünlerin montajını, bulunmuş, rasgele karşılaşılmış nesnelere dayanarak yararlanarak faydalı olmayı amaçlar.”⁴¹⁹

Modernist sanattaki elitist tavrın tersine postmodern sanat anlayışı estetik ölçütlerini popülizm ve eklektizm üzerine kurmaktadır. Sanat yapıtı misyon taşıma işlevinden arındırılmıştır; çünkü artık yaşamda da misyon yoktur. Bunun karşılığında postmodern olanda taklit ve popülizm vardır.

Postmodern sanat, tüketimin devamını sağlamak ve tüketimi geliştirmek yönünde bir işlev üstlenmiştir. Dolayısıyla sanat için sanat görüşü postmodernizm söz konusu olduğunda geçerliliğini yitirmiştir. Çünkü tüketime odaklı bir toplum içerisinde yüksek kültüre ait olmayı belirlemek ve sanat ürünlerine modernist bir gözle, yüksekte bakmak olanaksızlaşmıştır.

Modernist sanatın durmaksızın değişimi önceleyen yaklaşımına karşılık artık postmodernizmin eskiyle yeniyi dünyanın gerçeği addederek onları birleştiren tutumu vardır. Yenilik postmodernistler için bir zorunluluk olma özelliği kazanmamıştır.

Sanayi toplumundan sanayi ötesi tüketim toplumuna geçerken sanat da modernizmin yüklediği işlevinden arındırılmış ve sanata tüketimi artırma işlevi

⁴¹⁸ Pierre RESTANTY, “Pop-Art”, Modernizmin Serüveni, Haz.: Enis Batur, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1997, s.346.

⁴¹⁹ Gürsel AYTAÇ, *Genel Edebiyat Bilimi*, s.238.

yüklenmiştir. Bu nedenle de postmodernistlerce sanat, popüler kültürle karıştırılarak tüketilir hale getirilmiştir.⁴²⁰

II.2.3.5.1. Roman İçerisinde Popüler Kültürü Yansıtan Kullanımlar:

“Pop-Edebiyat (Popüler= herkesçe anlaşılır’dan): Pop-art kavramına dayanan, pop-kültür edebiyatı. Eğlencelik edebiyatın yer aldığı ticarî edebiyatla seçkin–sanatlı edebiyata bilinçli bir şekilde karşı çıkan ahlaksız, ilkel, porno yazın, bu terimin içeriğini oluşturmaktadır.”⁴²¹

Tüketim çılgınlığının en etkili araçlarından biri olan televizyon yeni hayatın yönlendiricisidir. Yaşamının anlamını arayan ve bir dünya görüşü çerçevesinde toplumla ilişki kurmaya çalışan ‘birey insan’ modeli, yerini televizyon diliyle konuşan ve düşünen öznelere bırakmıştır.⁴²²

Televizyonun varlığı Baudrillard’ın “simülakr” ifadesinin çıkış noktalarından biridir. Programlar aracılığıyla tüketim çılgınlığını ve birbirine benzeşim çabalarını destekleyen bu aracın, -özellikle de popüler kültürün yüceltilmesinde- tüketimcilik kültürünün teşviki bağlamındaki katkısı büyüktür,⁴²³

Leslie Fiedler, postmodernizmi tanıttığı bir konferansta televizyonun dünyayı kökten değiştirdiğini, ülkelerarası, hatta insanlararası mesafeleri ortadan kaldırarak insanların kendileri dışındakileri de tanımlarına vesile olmuştur. “Öteki” olanla tanışmak da Avrupa edebiyatının önderliğini ortadan kaldırmıştır.

⁴²⁰ Erhan ATİKER, *Modernizm ve Kitle Toplumu*, Vadi Yayınları, Ankara, 1998, s.66.

⁴²¹ Gürsel AYTAÇ, *Genel Edebiyat Bilimi*, s.238.

⁴²² Ayrıntılı bilgi için bakınız: Jaen BAUDRİLLARD, *Tüketim Toplumu*, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1997, (Çev: Hazal Deliçaylı- Ferda Keskin)

⁴²³ David HARVEY, *Postmodernliğin Durumu*, (Çev.: Sungur Savran), Metis Yayınları, İstanbul, 1996, s.79.

Leslie Fiedler'a göre "Yeni roman sanat dışı ve ciddiyet dışı olacaktır. (...) 'pop-art' kitlenin hoşlandığı kitle iletişim aracı (medya)nın yeğlediği, ciddiyeti, kavramsallığı değil, eğlenceyi, görüntüyü ön plana getiren televizyon tarzıdır."⁴²⁴

Günümüzde kitlelerin siyasetten uzaklaştırılması, medya başlığı altında toplayabileceğimiz kitle iletişim araçları sayesinde çok daha gelişkin yöntemlerle yapılmaktadır. Kitleler için yapılacak tek şey ise "vakit geçirmek", "izlemek", "eğlenmektir."

Kitle kültürü, hiçbir konunun fazla karmaşık olmaması yolundaki tezi sayesinde bayağılığı yüceltmış, sıradan insanlar toplumsal karar alma süreçlerinde etkin katılımcılar olmaktan çıkarılarak gerçeklikten kaçan edilgin tüketiciler durumuna getirilmiştir.⁴²⁵

"Bu, dikkatimizi, kapitalist üretimi kârlı kılmak için tüketici piyasalarında talebe yeterli bir canlılık kazandırma amacının ayrılmaz bir parçası olarak ihtiyaç ve isteklerin üretimine, arzu ve fantezinin seferber edilmesine, eğlence politikasına yönlendirir."⁴²⁶

Postmodern dönemde "eğlendirme" ilkesiyle hazırlanan programlarla kitleleri kendisine bağlayan televizyonun bu işlevi edebi düzleme de yansır.

Orhan Pamuk da *Yeni Hayat* adlı romanında, televizyonun bu sarmalayıcı etkisi üzerinde durur. Televizyon başında ve daimi bir seyirci konumundaki roman figürlerinin betimlenmesi 'pop-art' unsuru olarak değerlendirilebilir.

Altmış saate yakın kaldığım Yeni Işık Oteli'nde otuz üç saat uyuduğum Şirinyer şehri, şirin, şipşirin bir yerd. 1- Berber. Tezgahının üzerinde, sapı alüminyum kâğıttan OPA tıraş sabunu var. Soluk mentol kokusu bu şehirde kaldığım sürece yanaklarımda kaldı. 2- Gençler Kırathanesi. Ellerinde kâğıt hamurundan kupa ve maça papazları dalgın ihtiyarlar meydanındaki Atatürk heykeline, traktörlere, hafifçe topallayan bana ve sürekli açık televizyondaki kadınlara, futbolculara, cinayetlere, sabunlara ve öpüşenlere bakarlar. 3- Marlboro. Yazan dükkânda sigaradan başka, eski

⁴²⁴ Gürsel AYTAÇ, *Edebiyat ve Medya: Kitaptan Ekran Edebiyat*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 2002, s.172.

⁴²⁵ Filiz AYDOĞAN, *Medya ve Popüler Kültür*, MediaCat Kapital Medya Hizmetleri, İstanbul, 2004, s.14-15.

⁴²⁶ David HARVEY, *Postmodernliğin Durumu*, (çev.: Sungur Savran), Metis Yayınları, İstanbul, 1996, s.79.

karate ve yarı porno filmlerin kasetleri, Milli Piyango ve Spor Toto, kiralık aşk ve cinayet romanları, fare zehiri ve duvarda Canan'ımı hatırlatan bir güzelin gülümsediği bir takvim var. 4- Lokanta. Fasulye, köfte, iyi...⁴²⁷

Roman boyunca televizyonun düşünmeyi engelleyici, eğlenceye yönlendirici etkisi satır aralarında dile getirilir. İş yerlerinde, evlerde, kahvehanelerde; her yerdedir televizyon.

“Terzi dükkânında kumaşlar, dikiş makineleri ve aynalar arasına yerleştirilmiş bir sehpa da bir televizyon, altında ise bir video gördüm.”⁴²⁸

İlk önce ihtiyar adamla delikanlı (aralarında bir kovboy filmi gösteren televizyon) karşılıklı koltuklarda oturmuşlar yedi-sekiz dakika hiç konuşmamışlardı. Bir ara ihtiyarın karısı onlara kahve getirmişti. Daha sonra Mehmet ayağa kalkmış, el kol hareketleriyle, tutkuyla ve öyle hırsıyla bir şeyler anlatmıştı ki Serkisof gencin ihtiyara el kaldırmak üzere olduğunu sanmıştı. (...) Daha sonra ikisi de duvarda kendilerini taklit eden sadık gölgeleriyle birlikte koltuklarına geri oturuyorlar ve sabırla birbirlerini dinliyorlar, susuyorlar, kederle televizyona biraz bakıyorlar, yeniden konuşuyorlar, (...).⁴²⁹

Reklâm sloganlarının sık sık tekrarı da aynı bağlamda değerlendirilebilir.

‘Zenith’ marka saatler, ‘Hızırdan Hızlı, Uçan Varan, Hakiki Varan, Ekspres Varan...’ gibi ironik adlandırmalı taklit otobüs firmaları, ‘Zambo, Mabel ve Golden’ gibi adlar, sık anılan markalar arasındadır.

Tüketim toplumunda arzu ve duygular da tüketimin nesnesi haline geldiği için, neyin daha çok üretileceği ve tüketileceği, birey tarafından değil yönlendirici güçler tarafından belirlenir. Bu da kültür endüstrisinin çeşitli ürünleri aracılığıyla yaydığı tüketim ideolojisi ve özellikle reklâmla gerçekleştirilir.⁴³⁰

Orhan Pamuk, gelişen teknolojinin bir getirisi olan tüketim çılgınlığını körükleyen reklamı edebi eser içerisinde kullanır. Reklâm sloganlarının ve markaların eser

⁴²⁷ Orhan PAMUK, *Yeni Hayat*, İletişim Yayınları, İstanbul, 1994, s.54.

⁴²⁸ A.g.e., 1994, s.101.

⁴²⁹ A.g.e., s.138-139.

⁴³⁰ Erhan ATİKER, *Modernizm ve Kitle Toplumunu*, Vadi Yayınları, Ankara, 1998, s.65.

içerisinde kullanılması da edebi değerini düşürür. Bir edebi eseri, reklamı yapılarak satış göstergelerinin yükseltilmesi hedeflenen ticari metayla eşdeğer hale getirmektedir.

“Pencerenin kenarından başlayan mor duvar kâğıdını haritaya benzettim. Köşede duran elektrikli sobanın üzerinde VEZÜV yazıyordu ve bölge bayisiyle akşam yeni tanışmıştım.”⁴³¹

Kara Kitap'ta da tüketim çılgınlığı “Alâaddin” aracılığıyla somutlaştırılır:

Bir bakıyordun hepsi ayrı bir havada gözükün o kalabalık, hep birlikte bir müzikli sigara kutusu merakına kapılıyor, derken Japonya'dan gelen küçük parmağım büyüklüğündeki dolmakalemleri kapış kapış kapşıyorlar, ertesi ay ise hepsini unutup tabanca biçimindeki çakmaktardan öyle bir almaya başlıyorlardı ki, Alâaddin yetiştiremiyordu. Sonra bir plastik ağızlık modası başlıyor, bütün millet içtiği sigaranın iğrenç ziftini sapık bir bilim adamı zevkiyle seyrederek altı ay saydam ağızlık kullanıyor, derken; onu bırakıp sağcısı solcusu, dinsizi dindarı Alâaddin'den boy boy, renk renk tespih alıp her yerde çekmeye başlıyor, bu fırtına dinip Alâaddin elinde kalan tespihleri iade edemedi, bir rüya modası çıkıyor, herkes rüyaları yorumlayan küçük kitapçığı alabilmek için kapıda kuyruk oluyordu. Bir Amerikan filmi gelir bütün gençler kara gözlük alırdı, bir gazete haberi çıkar bütün kadınlar dudak kremi, bütün erkekler imamlara yakışır takkelerden isterdi, ama çoğu zaman, istekler hiç anlaşılmayan bir şekilde bir veba gibi yayılırdı. Niye binlerce onbinlerce kişi aynı anda radyolarının, kaloriferlerinin üstüne, arabalarının arka camlarının önüne, odalarına, iş masalarına, tezgahlarına o tahta yelkenlileri yerleştirmeye başlamıştı? Anne çocuk, kadın erkek, ihtiyar genç herkesin hep aynı resmi, gözünden kocaman bir damla yaş akan mahzun ve Avrupalı suratlı çocuk resmini anlaşılmaz bir istekle alıp duvarlara, kapılara asmasını nasıl anlamak gerekiyordu?⁴³²

Modernizmin benimsediği yüksek kültürün değerden düşürülerek tüketim kültürü tarafından olumsuzlanmasının romana yansıması, halkın –özellikle alt tabaka tabir edilen kesimin- kültürünün romana taşınması şeklinde de kendini gösterir. Küfürler, argo ifadeler, bozuk cümle kullanımları da bir sanat nesnesi içerisinde yer bulur. Böylesi bir yaklaşım, tüketim toplumunun, toplumsal gerçekliği olduğu gibi kabullenişinin bir göstergesidir.

⁴³¹ Orhan PAMUK, *Yeni Hayat*, İletişim yayınları, İstanbul, 1994, s.97.

⁴³² Orhan PAMUK, *Kara Kitap*, s.50-51.

Roman yazarı, bütünleştirici tavrıyla, düzeyi düşük ifadelere, edebi değeri öncelemeden anlatı düzleminde yer verir. Modernizmin yüksekte bakan tavrına doğrudan bir tepkidir bu.

İmdi bu Neci Bey öyküsü ister istemez, aile içinde ‘zina’ sorununu bir kez daha gündeme getirmekteydi. Daha önce de bir yerlerde belirtildiği gibi ‘zina’nın Latin kökenli dillerdeki karşılığı *fornication*’du; ve Latince *fornix*’den geliyordu. *Fornix*, eski Roma’da ‘kemer’ ya da ‘tak’ demektir... İşte o tâk- zaferlerin altında dururlardı fahişeler eski Roma’da müşteri beklerken; ‘*fornication oradan gelir,*’ (demişti Guido Ceronetti bir keresinde diye yazıyor Hilmi Yavuz bu anlatısında). Paris’te aydınlık bir gökyüzü, mayıs günleriydi, Rue Championnet’deki o zarif kaldırımüstü kahvesinde üzerine votka damlatılmış salatalığını yerken ve eklemişti: *Seul celui qui fornique à l’air libre sous la voûte de ciel, est un vrai fornicateur, demişti.* (Sadece açık havada, gökyüzünün tak’ı altında düzüşendir gerçek zâni.)

Neci Bey’in bu anlamda geçek bir fornicateur olup olmadığını bilemeyiz elbet, Müstehase Yengemizi <232> à l’air libre mi düzmüştür –bu olsa olsa, o uçuk ressam için geçerli olabilir; –çünkü Müstehase Yengenin bir gece, yazdır, Büyükada açıklarında, o kapkara boyalı motorda kaldığı biliniyor! Bir araç açayım; Ceronetti’nin à l’air libre düzüşme önerisine karşı, Apolloniaslı Diogenes’in *au plein air* (açık bir alanda) mastürbasyon yaptığını, böylece verili ahlâk normlarına karşı çıktığını da Merquior’dan öğreniyoruz.⁴³³

Yukarıdaki alıntıda da görüldüğü üzere cinsel birliktelik betiminin, erotizmin sınırlarını aşarak, pornografik ifadelerle dönüşmesinde –edebi eserin sanatsal değeri düşünülmeyle- bir sakınca görülmez. “Ulan, o lâf Aulus Gellius’undur, deyyus...”⁴³⁴ gibi halk arasında yaygın kullanımı olan tabirler de edebi eser içerisinde yer alır.

Metin Kaçan’ın *Ağır Roman*’ını alt kültüre ait olduğunu hemen belli eden bir betimlemeyle başlatır:

Kolera Sokağı’nın en kral kevaşesi olan Edâ, yatıştan sonra apış arasını yıkadığı suyu, hurdaya çıkmış metal artıklarından yapılmış kerhanenin pencere iskeletinden şık bir figürle boşluğa saldı. Sahte ipek gömleklerini rüzgârın asaletine satmış olan pezolar, yuttukları hapların patlamasını beklerken, Edâ’nın vizite suyuyla ıslanan Gili Gili Salih’e “Ulan artık hayatın boyunca karı derdin olmaz, bütün mitraler ayaklarına

⁴³³ Hilmi YAVUZ, *Üç Anlatı*, s.210.

⁴³⁴ Hilmi YAVUZ, *Üç Anlatı*, s.211.

kapanıp tapacaklara sana,” diyerek balinalar gibi gülüştüler. Bu esnada bir konsomatris yıldız güpegündüz mahalleyi yalayarak geçti.⁴³⁵

Metin Kaçan, İstanbul’da Romanların yaşadığı bir semti ve Romanların yaşantılarını anlatan romanını, yine onların diliyle anlatır. *Ağır Roman*’daki popüler kültür öğelerini sadece argolar, küfürler ve pornografik ifadeler oluşturmaz; roman, dili ve içeriğiyle alt kültürü edebi düzleme taşır.

Masa altında birbirlerinin gizli bölgelerini dikizleyen çocuklar, oyunlarını başka masalarda sürdürüp ronta yatma kararı aldılar. Puma Zehra’nın bacaklarından pek zevk almayan çocuklar, Tina’nın hareketsiz yerde yattığını hissedince çılgılığı bastılar. “Abe millet koşuzlayın. Tina abulamız bıçaklanmış. Er tarafı kan içinde kalmış.” Şopdik’in kilise çanı gibi bağırmasıyla, tırsak köylüler düğün salonunu terk ederken Gıli, muhabbetine parantez açıp manitasının yanına zıpladı. Âlemci manitalar Tina’yı çeşitli yollardan ayıltmaya çalışırken Gıli Tina’nın yırtılmış suratıyla karşılaştı. –Gıli manitasına zarar geldi diye bağıramazdı. Öfkelenip sıradan sözcükler söyleyemezdi. Ne yapalım ki Kolera’nın değişmez kuralıydı bu.⁴³⁶

Metin Kaçan, Fındık Sekiz adlı romanında da alt kültüre ait dil kullanımlarını edebi düzleme taşımayı sürdürür.

II.2.3.5.2. Polisiye Gerilim:

Polisiye, ideolojik bir duruşu olan yansıtmacı edebiyatın da seçkin tavrıyla bireye yönelen modernist edebiyatın da estetik kaygı taşımadan kaleme alındığı gerekçesiyle uzak durduğu -bir anlamda küçümsediği- bir öge olmuştur. Postmodernist edebiyat, bünyesindeki karşı çıkışla, bir popüler kültür ögesi olan polisiye /gerilim ögesini romana dahil eder.

Bireye yönelen, yaşadığı yabancılaşmayı sorunsallaştırarak bireyi yansıtmayı amaç edinen modernist romanın hiç değer atfetmediği, alt kültüre ait olduğu, dolayısıyla da

⁴³⁵ Metin KAÇAN, *Ağır Roman*, Gendaş Yayınları, İstanbul, 2002, s. 9.

⁴³⁶ A.g.e., s.104.

sanatsal olmadığı gerekçesiyle olumsuzladığı polisiye öge, aynı gerekçelerle postmodernist romannın içerik öğelerinden biri durumuna gelir.

Polisiye roman denilince ilk sırada adının anılması gerektiğini düşündüğümüz

Ahmet Ümit de sorunu farklı bir açıdan değerlendirir:

Türkiye’de 20. yüzyıl; devletler düzeyinde bir suç çağı. İki büyük savaş yaşandı: I. ve II. Dünya Savaşı. Savaştan sonra da katliamlar sürmeye devam etti. Ülkelerin içerisinde bir suç kampanyası, bir suç sistemi, örgütlenmiş bir suç düzeni halen devam ediyor; Amerika’dan tutun da Çin’e, Türkiye’ye kadar. Türkiye’de de böyle bir suç döneminin yaşandığını söyleyebiliriz; özellikle son yirmi yıldır. Susurluk olayıyla ortaya çıktığı üzere ekonomiden siyasi yönetime kadar, hatta gecekondulaşmaya, kentleşmeye, konutların yapımına kadar her şey bir suç zinciri içerisinde. Dolayısıyla suç; bence, hem toplumu hem insanı en iyi anlatabilecek olgu. Bu suçu da en iyi anlatabilecek tür bence polisiye roman.⁴³⁷

Romandaki polisiye öğeyi Ahmet Ümit tür bağlamında bu şekilde değerlendirirken Yıldız Ecevit de “eğlence/yığın edebiyatı”nın bir parçası” olarak değerlendirir. “Eğlence isteyen okurun oyuncaklarından biridir polisiye izlek; onun yoyosudur, uçurtmasıdır.”⁴³⁸

Polisiye öğeyi belirgin bir şekilde bünyesinde barındıran ve ‘bir minyatür romanı’ olarak değerlendirilebilecek olan Benim Adım Kırmızı da öldürülen nakkaşların katilinin bulunması üzerine kurulur. Romanın akışını hızlandıran bu polisiye/gerilim ögesi, modernist sanatın yüksekten bakan tavrının tersine okurun isteklerini ve aldığı/alacağı hazzı önceleyen bir tutumun ürünüdür.

Orhan Pamuk, polisiye/gerilim ögesini *Kar*’da, Kars’ta işlenen intihar ve cinayetlerin sebebini araştırırken de kullanır.

⁴³⁷ Oylum GÖLBAŞI, “Ahmet Ümit ve Polisiye Roman”, Haliç Edebiyat Dergisi, S.7, Nisan-Mayıs 1999, s.35.

⁴³⁸ Yıldız ECEVİT, *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*, s.138.

Kara Kitap'ta da Galip'in Rüya'yı arayış serüvenine de, Celâl'in yazıları aracılığıyla keşfedilen cinayetler zincirinin betimlenişine de polisiye kokusu sinmiştir. Her ikisinde de asıl amaç cinayetlerin faillerinin açığa çıkarılması değildir.

Pınar Kür'ün *Bir Cinayet Romanı* adlı romanı da postmodern edebiyatın bu yaklaşımını örnekler. Adından başlayarak bir cinayetin çözümlenmesi üzerine kurulmuş olan roman, üstkurmaca tekniği ile yoğrularak sunulur okura.

Bir cinayet olayı ne zaman başlar?

Öldürme düşüncesi aklınıza ilk düştüğünde mi?

Öldürme düşüncesini hemen reddedeceğinize ya da kısa bir süre sonra unutacağınıza, yavaş yavaş geliştirmeye koyduğunuzda mı?

Öldürme düşüncesi öldürme kararına dönüştüğünde mi?

Öldürme kararı uygulandığında mı?

Hayır. O son oluyor. Karar uygulandığında olay bitiyor.

Ama başlangıcı neresi? Bilemiyorum.

Bu saydığım aşamaların hangisinden ne zaman geçtiğimi de bilemiyorum.⁴³⁹

Romana bu şekilde başlayan Pınar Kür, okurunu cinayet olayına yoğunlaştırır ve sürükleyicilik girdabına alıverir.

Pınar Kür, üstkurmaca tekniğini ve cinayet ögesini ustalıkla kullanmasına rağmen duruşu postmodern ideolojiye yakın olmayan bir sanatçıdır.

“Edebiyat ortamının çok fazla değiştiğini hissettim. 70’lerde ve 80’lerde çok daha hareketli, heyecan verici bir ortam vardı. ‘Şimdi hareketsiz mi?’ diyeceksiniz. Hayır, lüzumundan fazla hareketli ama daha pazarlamay yönelik, paraya yönelik bir ortam var. 90’larda bu oldu ve bu benim canımı sıkıyordu, hâlâ da sıkıyor.”⁴⁴⁰

Son öykü kitabını yayımlamadan önce düşündüklerini böyle ifade ediyor. Bu sıkıntı yüzünden *Sonuncu Sonbahar* adlı romanının son romanı olacağına karar verdiğini de ekliyor.

Bu açıklamalarından anlaşıldığı gibi postmodernist roman tekniklerini benimsemiş fakat yazın dünyasına hâlâ elitist bir gözle baktığı anlaşılmakta. Öykü kitabını

⁴³⁹ Pınar KÜR, *Bir Cinayet Romanı*, s.5.

⁴⁴⁰ www.yitikulke.com/roportaj/pinar_kur.htm.

çıkarmadan önce yazmaya ara vermesi de bu tüketim pazarında yazarlığın ve kitabın değer kaybetmesi yüzünden. Pınar Kür, iyi edebiyatın peşinde ve günümüzde iyi edebi eserler üretilmediği için eskiden okumuş olduğu klâsikleri yeniden okuduğunu söyleyecek kadar da iddialı.

Estetik kaygıdan çok okurun hazzının öncelendiği bir başka roman da Buket Uzuner'in *Balık İzlerini Sesi* adlı romanıdır. Romanda kullanılan gerilim ögesi de bu tavra koştur olarak kullanılır.

“O sırada beton zemine hızla düşerek çarpan ağır bir nesnenin yarattığı o korkunç, tok sesle zıpladım. Şimdiye kadar duyduklarımın en şiddetlisiydi bu. İçim titredi... Soluğum hızlandı. Bu kez kimdi acaba? Kendimi yokladım; hâlâ ıssız koridorun ortasında donmuş gibi dikiliyordum. Ya Romain?”

Koşarak odama yöneldim. İvediyile merdivenleri inerken, ilk kez asansöre binmediğimi ayımsadım. Bilinçsizce onları taklit etmiştim. Peki Parveen’le Romain, onlar neden asansöre binmemişlerdi?⁴⁴¹

Polisiye unsur içermemekle birlikte romana akışkanlık kazandırmak üzere küçük gerilim anları yaratılmıştır.

II.2.3.5.3. Bütünüyle Popüler Kültür Ürünü Olan Romanlar:

Popüler kültür, yeni olmamasına rağmen yeniden yükseliş süreci meta-anlatıların geçerliliğini yitirdiği ana denk düşmektedir. Postmodernizmin “demokrasi(si)nin edebiyatı, kolay üretilir, kolay tüketilir, kolay ele geçer ve kolay unutulur şeyler üzerinedir. Ucuz olacak, üretimi kolay olacak ve çabuk unutulacak ki hemen arkasından yeniden yazılsın.”⁴⁴²

Büyük ölçüde televizyonun etkisiyle edebi düzleme taşınan “pop-art” olgusu, modernist döneme ait “derinliği olan” edebi değerlerin karşısına çok satıp okunmayı

⁴⁴¹ Buket UZUNER, *Balık İzlerinin Sesi*, Everest Yayınları, İstanbul, 2004, s.149.

⁴⁴² “Bülent Somay ile Popüler Kültür Üzerine”, Parşömen Kültür Edebiyat Dergisi, , C.3, S.3, Bahar 2004, s.7.

önceleyen bir tavır yerleştirmiştir. Modernist dönemde tenkitleri değerli sayılan eleştirmenler değerlerini yitirmişler ve yerlerini televizyondaki birkaç ‘tanıtım’ programına devretmişlerdir.

Kitleler üzerindeki yönlendiriciliği tartışmasız olan televizyon, reklâmını yaparak kitap satışlarını artırmaktadır.

Birçok roman için öncelikli olan yüklendiği mesajlarla bir okur kitlesine ulaşmak değil satış rakamları haline gelmiştir.

Ahmet Altan’ın *Aldatmak* romanı yayınlandığı ilk günden itibaren magazin bir tavırla eleştirilmiş, kadını anlatan roman, sanatsal açıdan değil yalnızca güncel teması ve yazarının tavrı açısından değerlendirilmiştir. Roman edebi değeri yönünden değil ‘aldatan kadın’ figürünün ahlâkî etkisi yönüyle gündeme gelmiştir. Reklâma yönelik bu tür eleştiriler kitabın satış grafiğini yükseltmektedir.

Aldatmak romanı kadını cinsel açıdan deşifre eden içeriğiyle birçok okur kitlesine ulaşmış, hedeflenen amacına ulaşmıştır. Bu yönüyle de postmodernist roman teknikleri kullanılmadığı halde popüler kültüre hizmet ettiği gerekçesiyle postmodernist bir roman olarak kabul edilebilir.

Benzer yaklaşımın ürünleri olarak burada M.Turhan Tan’ın *Safiye Sultan* adlı tarihi romanını da anmak yerinde olur.

Tarihi bir döneme ışık tutmaktan ziyade geniş bir okur kitlesine ulaşmayı hedefleyen *Safiye Sultan* romanı Ann Chamberlin’in aynı adlı romanından sonra edebiyat dünyasına katılmıştır. Asıl adı Sinyorina Baffo olan Safiye Sultan’ın Osmanlı sarayına gelişini ve haseki ve valide sultan olarak tarihteki yerini konu edinen roman, tutkulu bir aşk öyküsünü de barındırmasıyla tarihi popüleştirmek bağlamında postmodernist bir kimlik kazanır.

Hıfzı Topuz'un *Meyyâle*'sini de bu kategoride değerlendirmek mümkündür. *Meyyâle* de saray cariye olarak getirilen bir çerkez kızıdır ve Osmanlı sarayındaki entrikalarla birleşen bir aşk öyküsünün kahramanıdır. *Meyyâle*'de de asıl amaç tarihi bir döneme ışık tutmak ya da tarihi konular üzerinden bir tez savunmak değildir.

Tarihi olayların tutkulu aşk öyküleriyle bezeli betimlemeleri romana sürükleyicilik katmakta ve bu tür romanlar tarihi öğrenmek amacıyla değil haz almak amacıyla okunmaktadır. Bu özellikleriyle de postmodern ideolojinin ürünleri olarak postmodernist roman olma özelliği kazanmaktadırlar.

II.2.4. Anti-Karakter

Modernizm, ilk kez geleneksel sanat anlayışını köktenci bir değişime uğratan sanat akımıdır. Bunun yapılabilmesi için de sanatçının geleneksel düşünce biçimlerinden ayrılmış olması gerekmektedir. Nitekim modernist sanatçı çağdaş uygarlığın karmaşası karşısında geleneksel “gerçek” anlayışından ayrılmıştır. Ona göre gerçeğin tek ve tartışmasız bir açıklaması olamaz. Ayrıca hiçbir zaman tek bir kişinin veya tek tek kişilerin tüm gerçeği kavramaları da söz konusu değildir. Eğer, tek, bütüncül ve bağlayıcı bir gerçek varsa, bunu kişiler kendi zihinlerinden kendilerine göre yorumlayarak algılayabileceklerdir. Böylece yine gerçeğin ancak bir parçası bilinebilecektir. Modernistler insanların bu nedenle toplumsal ve varoluşçu bir bölünmüşlük içinde yaşamak zorunda olduklarını ve aralarında gerçek bir iletişim olamayacağı için, bu bölünmüşlüğün yanı sıra yalnızlığın ve objektif dünyaya yabancılaşmanın insanın kaçınılmaz kaderi olduğu sonucuna varırlar. Bu nedenle modernizm de “identity” yani kimlik ciddi bir sorunsallık taşır. Öncelikle Freud'un etkisinde gelişen bu düşünceler modernistleri insanın ve uygarlığın geleceği

konusunda karamsarlığa iter. Bu karamsarlığı gelişen teknoloji karşısında kişinin çaresizliği olarak görmek ve modernizmin materyalizme ve çağdaş teknolojiye karşı çıktığını düşünmek yanlış olmayacaktır.⁴⁴³

Modernistler yapıtlarında bu görüşleri yansıtmak için teknikler kullanırlar. Bilinç-akımı yöntemi, iç-monolog, izlenimcilik, sembolizm gibi iç gerçekliği yansıtan tekniklerin yanısıra, çoğul ve göreceli bakış açıları veya birden çok anlatıcılar gibi gerçeğin bölünmüşlüğü gösteren teknikler de kullanır.⁴⁴⁴

Modernizmin yukarıdaki görüşlerinden hareketle postmodernistler her şeyden önce “anlam” ve “gerçek” fikirlerini tümüyle yadsırlar. Postmodernist düşünceye göre evren bir kaos’tur. Yani bütünleştirici bir anlam veya düzen söz konusu değildir. Kaos’a bir anlam verme çabası her zaman bir yerde tıkanıp kalacaktır çünkü bizi bir açıklamaya veya anlama götüreceği sanılan bilgiler yanıltıcıdır ve farklı yönlerde sapacaklardır. Tek merkezci açıklaması olan bir gerçek olmadığı gibi, her şeyi içine alabilecek bütüncül bir “doğru” veya “kavram” da yoktur. Tartışılmaz olan “kaos”tur ve bu kaos’un içerisinde insan varoluşunun “absürd” yani saçma oluşudur. Postmodernizm gerçeğin bölünmüşlüğü kabul etmekle kalmayıp bunu en uç şekline götürür. Kişinin, gerçeği kendi bilinci doğrultusunda anlaması bile söz konusu olamaz artık çünkü insanın kendi dışında hiçbir şeyi anlama yetisi yoktur (solipsizm). Jean François Lyotard’a göre iletişim ve bilim çağındaki bilgi patlaması bu görüşü doğurmuştur.⁴⁴⁵

Gerçekçi yazının önemini yitirmesinin belki de en önemli nedeni bireyin, bilimsel buluşlarla değişen konumudur. Öyküsü anlatılan bir birey insan 18. yüzyılda

⁴⁴³ Oya Batum MENTEŞE, “Sanat’da Modernizm’den Postmodernizm’e” Littera Edebiyat Yazıları, Karşı Yayınları, C.3, Ankara 1992, s. 237.

⁴⁴⁴ A.g.y., s.237.

⁴⁴⁵ A.g.y., s.238.

henüz dünya ile örtüşmeyi sürdürmektedir, daha yaşama yabancı değildir, kendine güveni tamdır.⁴⁴⁶ Evrenin sonsuzluğunun anlaşılması eskiden evrenin merkezi sayılan insanın önemsizleşmesine neden olmuştur. Gözle görülmeyen dünyanın izlenebilmesi de evrendeki her şeyin bir enerji türü olduğunu kanıtlamıştır. Bu büyük evren ve küçük evren arasında sıkışıp kalan insan, önemsizliğini iyice kavramış ve yer yer ümitsizliğe kapılmıştır. Artık trajedi yazmak olanaksızdır. Çünkü önemsiz şeyler için trajedi yazılamaz.⁴⁴⁷ Kahramanlık öyküleri saçma ve gülünç kaçmaktadır. Bu durumda insanı anlatmanın tek yolu kalmıştır: alay ve gülmece.

Postmodernizme göre aydınlanma çağının betimlediği insan görüşü de geçerliliğini yitirmiştir. Aydınlatma, tanrının merkezde olduğu ortaçağ kavrayışından insanın merkezde olduğu hümanist yaklaşımı benimseyen düşünce biçimine geçiştir. Postmodernizm ise artık tanrının da insanın da merkezde olmadığı, merkezsiz dolayısıyla da çok merkezli biri düşünce sistemi önermektedir. Böylesi bir sistem içinde de insan, bütünsel tutarlı bir 'akıl', tarihi inşa eden bilinçli bir özne değil, sürekli bir oluş halindeki etkileyen, etkilenen, bütünlükten tutarlılıktan yoksun, çeşitli özne konumlarından oluşan, çelişkilere düşen bir kimlik olarak tanımlanmaktadır. Postmodernizmin böylesine etkisiz, nereye çekilirse orada kalan insan tanımı özellikle de tarih yapan özne etkinliğinden uzak olarak anlaşıldığı noktada, günümüz emperyalist ideolojisi ile bire bir çakışmaktadır.

Belki böylesi bir çıkarım için postmodern söylemin düşün insanları da eleştirilebilir. Bütün bu planları yapanlar, bu düşünce sistemini oluşturanlar da yine insanlardır. Bu iki insan tipini birbirinden ayırmak sınıflaşmaktan pek de farklı değildir. Postmodernizmin sınıfsız toplum söylemiyle pek örtüşmemektedir.

⁴⁴⁶ Yıldız ECEVİT, *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*, s.24.

⁴⁴⁷ Ayşe KIRTUNÇ, *Yepyeni Şahane Yalanlar: Çağdaş Amerikan Edebiyatında Fantastik Öğeler*, Ankara Üniversitesi, Amerikan Dili ve Edebiyatı, yayımlanmamış doktora tezi, s. 11.

Postmodern teori toplumsal ve dilsel olarak merkezsizleşmiş (decentered) ve parçalanmış öznenen yana çıkararak modern teorinin büyük çoğunluğunun koyutladığı (postulate) rasyonel ve birleşik (unified) özneyi iptal eder.⁴⁴⁸

Postmodern söylemin edebi düzlemdeki yansıtıcılarından biri olan roman türünde de bu düşünceler yansımaları bulur. Postmodern metinlerde metin kişileri farklı bir ontolojinin insanlarıdır; onların etten kemikten çok dilden oluştuğu vurgulanır. Yaşadığımız dünyada değil, kitap sayfalarında var olurlar. Postmodern edebiyatın öncüsü Beckett, onlara sözcükten adam anlamında ‘homo logos’ der.⁴⁴⁹

Yansıtmacı roman tarzında tüm yönleriyle betimlenen, karakteristik özellikleri ortaya konan “kahraman”, “homo logos”a dönüşmeden önce modernist roman söz konusu olduğunda edebiyat yapıtlarının kahraman’ı, modern hayatın serüvenini içindeki çatışmalarla yaşayan protagonist’e bırakır. Protagonist için yabancılaşma söz konusudur. “Yabancılaşma, birtakım sosyolojik ve psikolojik etmenlerden dolayı, kişinin kendi benliğini kaybetmesi ve bunun sonucu olarak da aklî dengesizlik yaşayıp çevresiyle uyum sağlayamamasını ve iletişimsizliğin son safhaya ulaşmasını vurgulamaktadır.”⁴⁵⁰

20. yüzyılın başlarından itibaren bilim ve teknikteki gelişmeler insana yabancı bir dünya oluşturmaya başlar. Modern fizik gündemdedir ve somut ve mantıklı gerekçelerle nesnel gerçekliği açıklayabileceğine inanan insanın, aklın yetersizliğini hissetmesi onu hayata yabancı kılmıştır. Einstein’in teorileriyle şekillenen yeni fizik dünyanın görünümünü değiştirmiştir. Değişmezlik üzerine kurulu saptamalara görecelik kavramı yön vermektedir. Zamanın ve uzamın farklı koşullarda farklı algılanabilirliği kafası karışık bir insan yaratır. Elektriğin , daha sonra da elektroniğin insan yaşamında yer

⁴⁴⁸ Steven BEST – Douglas KELLNER, *Postmodern Teori*, s.18.

⁴⁴⁹ Yıldız ECEVİT, *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*, s.98.

⁴⁵⁰ Yrd. Doç. Dr. Ufuk EGE, *Batı Kültüründe Yabancılaşma Kuramları ve David Storey’nin Romanlarında Yabancılaşma Teması*, DTCF Yayınları, Ankara 2000, s.5.

almaya başlaması icatlara hız kazandırırken, ayaklarının bastığı yerden emin olan, açıklanabilir gerçekliğe inancıyla kendini güvende hissedenden insan, yaşamı karmaşıklaşmış, kendi yarattıklarının elinde bir yabancıya dönüşür.

Bilimsel gelişmelerin sanata yansması, formüle edilmiş gerçeklerin estetik düzleme taşınması şeklinde olmaz. Sanayi Devrimi ve makinenin üretimde kullanılmaya başlamasıyla hayatın hızlanması da hızlı ve çok kazanma sürecini başlatmıştır. Para ve menfaatin ulaşılacak istenen tek hedef olduğu bu süreçte yeni güç odakları oluşur. Bu güç odakları karşısında insanın insan olarak varlığının, önemini yitirmesi, yani özne olmaktan çıkıp nesneye dönüşmesi de yabancılaşma durumu yaratır.

Anlamakta güçlük çektiği dünyaya kendini ait hissedemeyen insan, yaşadığı yabancılaşmayı sanatsal düzleme taşır. Edebiyatta bir kurgu tekniğine dönüşür ve estetik bir araç durumuna gelir

20. yüzyılın modernist romancıları birer yabancılaştırma sanatçısıdır⁴⁵¹. Modernist romanın öncü yazarları olarak Kafka ve Joyce'u anmak gerekir. Bu sanatçıların romanlarındaki insanlar, insanların birbirinden koptuğu bir toplumda ciddi çatışmalar yaşayan ve garip bir gerçeklik içinde olan insanlardır. İnsanı yabancılaşma içinde sunan modernist romanda sürükleyici olaylar zinciri değildir öncelenen. Merak unsuru olan, olayların nasıl bir sonuç vereceği değil, yabancılaşma içindeki insanın nasıl içsel bir evrilme içinde olduğudur.

Dünyanın tüm bu karışıklığı, yapılan bilinçaltı tanımları, göreceli gerçeklikler, romandaki insanların iç dünyalarına yolculuklarını geleneksel roman teknikleriyle anlatmanın mümkün olmaması, yazarı biçim deneyciliğine itmiştir. Olayların zamansal olarak sıralanabilirliği karşısında, insanların his ve hayalleri nesnel gerçeklik içinde bir

3) Yıldız ECEVİT, *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*, s.37

düzen arz etmez. Çağrışımlarla bir anda içine dönebilen insan için zaman, geçmiş- şimdi- gelecek sırasıyla akmaz. İnsanın görünmeyen yönünü de aktarmayı hedefleyen yazar, iç dünyanın karmaşıklığını eserine, kurguyu parçalayarak taşımaya çalışır.

Değişik tekniklerle bambaşka bir gerçekliği yansıtmaya çalışan modernist romanda, geleneksel yansıtmacı romanın kahramanı da protagoniste dönüşür. Protagonisti, kendisiyle çatışma halinde, sürekli geçmişle hesaplaşan, sorgulama halinden kurtulamadığı için çevresiyle iletişim kuramayan, hayata karşı yabancılaşma yaşayan roman kişisi olarak tanımlayabiliriz.

Merkezine insanı alarak, romanın geleneksel biçimini bile bu doğrultuda parçalayan modernist romanın protagonist'i, postmodernist roman tarzı söz konusu olduğunda da yazma edimini önceleyen bir söylem alanının temsilcisi olan postmodernist yazarın oyuncağı halinde romanda yer alan 'anti-karaktere' dönüşmektedir.

“Postmodern düşünürlerin insana, topluma ve gerçeğe bakış açıları ayrımı düzeyinde birbirinden farklıdır. Ancak, gerek Amerikalı gerekse Fransız ve diğer Avrupalı postmodernistlerin insanı, modernistler gibi evrensel nitelikli, benzer duygu, vs. ve duygulara sahip kişiler olarak ele almadıkları açıktır.”⁴⁵²

Postmodernistlere göre insan sürekli bir oluşum halindedir. İnsan çevresinde gördüklerini yorumlayarak algılamak ondan etkilenir ve bu etki sonucu değişir. Bu değişim sürecinde de kendi eylemleri ve tavırlarıyla çevresinde değişimler yaratır. Bu görüşün ışığında insandan tanımlanabilir, özgün ve özgür biriymiş gibi söz etmek, yaşam gerçeğini çarpıtmak olur. Postmodernistler bu nedenle 'kişi' sözcüğü yerine 'özne' sözcüğünü kullanırlar. Toplum ve gerçek kavramları da özne-bağımlı olduklarından farklı anlamlar kazanırlar.⁴⁵³

⁴⁵² Dilek DOLTAŞ, *Postmodernizm*, s.24.

⁴⁵³ Dilek DOLTAŞ, *Postmodernizm*, s.25.

“Foucault özneyi, bilen, isteyen, özerk, kendini eleştirebilen ya da Kantçı söylemde olduğu üzere, ‘aşkın’ bir özne olarak görmememiz gerektiğini açıkça vurgular. Artık özneyi çok yönlü, dağınık ve belli bir merkezden yönetilemeyecek söylemlerin beşiği olarak anlamak durumundayız.”⁴⁵⁴

Teknolojinin baş döndürücü gelişmeleri gerçeklik kavramını da değiştirmiştir. Baudrillard bu durumu şöyle ifade eder: “Genetik minyatürleştirme denilen şey, simülasyon evrenine özgü bir boyuttur. Günümüzde gerçek artık minyatür hücreler, matrisler, bellekler ve komut modelleri tarafından üretilmektedir –bu sayede gerçeğin sonsuz sayıda yeniden üretimi söz konusu olmaktadır. Bundan böyle rasyonel bir gerçeğe ihtiyacımız olmayacaktır. Bu sentetik bir şekilde üretilmiş, atmosferden yoksun bir hiperuzamdaki hipergerçekliktir.”⁴⁵⁵

“Postmodernizmle eşşüremlili olarak değerlendirilebilecek olan tüketim toplumu, medyalar tarafından kendisine bir gösteri biçiminde sunulan bilgiyi de tüm anlamıyla birlikte tüketen kitlelerden oluşur. Buna karşın bireyler, bu tüketim sonucunda yeniden anlam üretmezler, çünkü anlam üretme yeteneklerini yabancılaşma yüzünden yitirmişlerdir.”⁴⁵⁶ Medyaların görüntü oyunlarına bağımlı hale gelen bireyler, gösterilerin içeriklerini tabulaştırmakta ve bunun sonucunda da anlamlarını tüketmektedirler. Anlamın yitirilişi de beraberinde, onları düşünce yerine tüketime yönlendirmektedir. Bunun sonucunda ulaşılan nokta ise tüketim toplumunda toplumsal değerlerin, birbirinden uzaklaşarak dayanak noktalarının yitirilişidir. “Kişini dünyası anlamsızlaştırır ve bir görüntüler dünyası haline gelir. Toplumsal bilinçaltında kaostan başka bir şey kalmamıştır, bu yüzden de görülmeyen, saydam olmayan gerçek yoktur. Postmodern kitlelerin yapma

⁴⁵⁴ Madan SARUP, *Postyapısalcılık ve Postmodernizm*, s.116.

⁴⁵⁵ Jean BAUDRILLARD, *Simülakrlar ve Simülasyon*, (Çev.: Oğuz Adanır) Doğu-Batı Yayınları, Ankara 2003, s.17.

⁴⁵⁶ Erhan ATİKER, *Modernizm ve Kitle Toplumu*, Vadi Yayınları, Ankara, 1998, s.67.

dünyasında gerçekliğini yitirmiş gölge oyunları ve kültür artıklarından oluşan karışımların donmuş kalıplarının hareketsizliği sergilenir. “Postmodernizm, kitle toplumunda geleceğe yönelik umudun kaybolmasının yarattığı boşluk ve acıya karşı gösterilen kültürel tepki ve parçalanmış bir kültürü geri getirme ya da bireyin yıkılmış olan dünyasından artakalan parçacıklarla oynayıp kendini avutma çabalarıdır.”⁴⁵⁷

Gerçeklik, artık sanal gerçeklik olduğundan, artık hakkında fantezi kurulacak hiçbir şey kalmamışsa, bu durum insanın hayal gücünü her türlü güçten yoksun bırakır;

(...) rasyonalitemiz de etkisiz olduğundan, tam da insan öznesi nosyonu hiçbir anlam ifade edemez olur. Soğuk bir uzak duruş ve boş bir aldırmaçlık “hipergerçekliğin simülasyon boyutu”nun duyarsızlaştırmasına verilecek tek uygun tepkidir. Manadan yoksun ve kendinden geçmiş “postmodern” özne, bir kimlik oluşturmak için ne bilincine ne de doğrulamaya güvenebilir, çünkü simülakrum’un toparlayıcı, göstergenin içini oyuncu, farklılıkları yok edici rejiminin altında kimlik gibi kesin hiçbir şey olası değildir.”⁴⁵⁸

Postmodern söylemde merkezden uzaklaşan ya da merkezsizleşmiş dünya içerisinde duygu ve düşüncelerinden arındırılmış; hızlanan dünyada hiçbir şeyi benimseyip düşünce geliştirmeye vakit bulamayan insan postmodernist romanda bu çerçevede ele alınır.

Türk Edebiyatındaki Uygulamaları

‘Anti-karakter’, postmodern söylemin, insanın birey olma özelliğini yadsıyan tavrının edebi düzlemdeki yansımasıdır.

Geleneksel yansıtmacı roman karakter oluşturma sürecinde fiziksel ve ruhsal betimlemelere yer verir.

⁴⁵⁷ Erhan ATİKER, *Modernizm ve Kitle Toplumunu*, Vadi Yayınları, Ankara, 1998, s.67.

⁴⁵⁸ Niall LUCY, *Postmodern Edebiyat Kuramı*, s.89.

“Roman başkişileri, romancının esas ürünleridir, romanın varoluş sebebidirler; roman onlara hayat vermek için yazılır.”⁴⁵⁹

Romanın amacını bu şekilde belirleyen Stevick, ‘başkişi’ nin tanımını da şöyle yapar:

Bir romanda ‘yapıyı oluşturan bütün unsurların merkezi’ konumunda bulunana kişiye “başkişi” veya daha yaygın bir nitelemeyle ‘asıl kahraman’ (protagonist) denir. O, romanın genel yapısında yer alan diğer kahramanlardan farklı bir rol işleve sahiptir. Okuyucunun en çok ilgi duyduğu, sevinç ve kederlerini paylaştığı, ahlâki ve felsefi tutumunu benimseyip veya reddettiği, yerine göre öykündüğü, yerine göre özdeşleştiği kahraman, odur. Başkişiler: “Romanda en ilgi çekici soruların ortaya atılmasına hizmet eden araçlardır; bizde inanç, sempati ve âni duygusal değişiklikler yaratır, bütün bir romanda ifade edilen ahlak felsefesinin somutlaştırılmasına hizmet ederler.”⁴⁶⁰

Romanın merkezine ‘birey’i oturtan modernist roman da bireyin yaşadığı içsel karmaşayı yansıtmayı önceleyen bir tavır içerisindedir. Öyle ki modernist romanda yeni kurgu teknikleriyle yapılan biçimsel deformasyonlar da insanın yaşadığı yabancılaşmayı betimlemeye yöneliktir.

Postmodernist roman ise geleneksel yansıtmacı ve modernist yansıtmacı bu roman tarzlarındaki gibi bir yansıtma işlevi üstlenmez. Postmodern dünyadaki değersizleşen insan, romanın merkezsizleşmesi, bir başka deyişle bireyin romanın merkezinden uzaklaştırılarak özneye dönüştürülmesiyle ifade edilir. Modernist romanda, üzerindeki yabancılaşma kisvesiyle ‘protagonist’e dönüşen ‘kahraman’, postmodernist roman söz konusu olduğunda ‘anti-karakter’ olarak anılır. Yani, ne düşündüğü tam olarak ifade edilemeyen, düşündükleri ile yaptıkları çoğu zaman birbirini tutmayan, yazara bağımlı olduğunu hissettiren; Yazarın kuklası durumunda bir roman kişisi. Anti-karakterin vurgulanan özelliği de sıradanlığıdır.

⁴⁵⁹ P. STEVÍCK, *Roman Teorisi*, (Alıntılanan kaynak: Mehmet Tekin, Roman Sanatı, Ötüken Yayınları, İstanbul, 2001, s.84.)

⁴⁶⁰ P. STEVÍCK, *Roman Teorisi*,

Teknolojik gelişmelerin hızından düşünmeye vakti olmayan, dolayısıyla da hem değer yargılarından arındırılan hem de değersizleşen insandır bu.

Postmodernizm nostaljik tutumuyla modernizm karşısında eskiye, dolayısıyla geçmişte kalan değerleri gündeme taşıyarak onlara sahip çıkıyormuş gibi görünse de aslında yapılan tüketim hızına geçmiş de eklemekten öteye geçmez. Yeniden üretim gibi eskinin de yeniden tüketilmesi...

Fehmi K.'nın Acayip Serüvenleri adlı anlatının, anlatıya adını veren baş kişisi olan ve ilerleyen kısımlarda Fehmi K. olarak anılan Fehmi Kavkı, modernist bir romanın, huzursuz, yaşadığı dünyaya, hatta kendine yabancılaşmış protagonisti olmadığı için sevinç duyan ama aynı zamanda da kişilik olarak yazarın müdahalesi olmadan tanıyamadığımız bir 'anti-karakter' özelliği gösterir.

Fehmi K., o yaz sabahı evinden iş yerine doğru yürürken, içinde, yüreğinin ta derininde bir hafiflik hissetti ve birden bu hafifliği, hiçbir sorunu olmayışına borçlu olduğunu ayımsadı. *Ne kadar güzel! Gerçekten hiçbir sorunum yok!* diye dile getirdi bu düşüncesini ve bunalımlı bir tip olarak tasarlanmadığı için Tanrıya şükretti.⁴⁶¹

Hilmi Yavuz, anlatıda yer alan kişilerin kendi emrinde olduğunu her fırsatta vurgular.

'Nelerden söz ediyor olmalıdır'a bu anlatının yazarı olarak ben karar vereceğim. Şimdi burada duruyor ve kendi kendime soruyorum: Selim Taşıl bu dergi faslını kapadıktan sonra nelerden söz ediyor olmalıdır?

Bana sorarsanız en iyisi müzikten söz etmeleridir. Çünkü biliyoruz, resimsel söylem üzerine konuşma Selim Taşıl'ı aşırı heyecanlandırmaktadır. Kitaplardan söz etmenin de onu ajite edebileceğini tahmin edebiliriz. Öyleyse? Öyleyse, en iyisi müzik'tir.

Evet Selim Taşıl şimdi bir önceki gün izlediği konserden söz etmektedir.⁴⁶²

Fehmi K.'nın Acayip Serüvenleri'nde, Hilmi Yavuz, anlatı kişisine düşünce bazında müdahale etmekle kalmaz, mekanik süreçte de anlatı kişilerinin kendisine tabi

⁴⁶¹ Hilmi YAVUZ, *Üç Anlatı*, s.91.

⁴⁶² A.g.e., s.122.

olduğunu açıkça dile getirir. Bu yönüyle de ‘anti-karakter’ ögesi, postmodernist romanın ‘üstkurmaca’ tekniğiyle bir birliktelik sergiler.

Fehmi Kavkı’nın mavi çizgili pijaması olduğu da, işte tam bu sırada anlaşıldı. Bunun nedeni basitti: Çünkü, pijamanın mavi çizgili olduğunu (ve tabii Fehmi Kavkı’nın bir pijaması olduğunu) anlayabilmek için, onun yataktan çıkması, ya da daha doğru bir deyişle, bu anlatının yazarının, onu yatağından çıkarması gerekiyordu.⁴⁶³

Farklı bir ‘anti-karakter’ de Pınar Kür, *Bir Cinayet Romanı* adlı romanında sunar. Romanda, anti-karakter olma özelliğini hemen hemen herkes gösterir. Romanın dış çerçevesini oluşturan düzlemde, kendisinden bahseden matematik profesörü figür anlatıcı konumundadır. Romanı yönlendiren yazar, istediği doğrultuda yeni kişilikler yaratır. Romanın yazılış süreci içerisinde -direkt olarak müdahale edilmemesine rağmen- sürekli değişim halinde olan roman kişileri vardır. Bir cinayet romanı yazmayı tasarlayan ‘yazar’, maktulüyle birlikte romanın içerisinde yaşar. Bir romanda yer aldıklarının bilincinde olan roman kişileri de yazarın yönlendirmelerine ‘sebepsiz’ boyun eğler. Bu etkileşimin tek açıklaması ‘roman kahramanı olma’nın cazibesine kapılmış olmaktır.

“Yapamayacağımı sandığım bir şey yaptım.Onu buldum.

Yapamayacağımı sandığım şey onu bulmak değil, onu bulmak için (herhangi bir şey için) yollara düşmek, geceyarıları orada burada iz sürmek için çabalar göstermekti.

Yaptım ama. Çok değiştirdi beni bu kadın. Yani, bu roman...”⁴⁶⁴

Romanın sonunda, roman, konu düzleminde gelişen romanın kendisine dönüşür. ‘Yazar’ roman kişilerinin birbirleriyle olan bağlantılarını, herbirinin kendi yazdıklarından aktarır ve herbirinin ifadelerini de isimlerinin baş harfleriyle kodlama yoluna gider. Bu sistem içerisinde okumaya devam edildiğinde bir süre sonra ‘Yıldız’ın,

⁴⁶³ A.g.e., s.86.

⁴⁶⁴ Pınar KÜR, *Bir Cinayet Romanı*, s.148.

‘Yeşim’in ve ‘Yazar’ın ‘y’leri, itiraflarla birlikte birbirine karışır, ayırt edilemez hale gelir. Romana çözümlenmezliği katan da bu kodlama sistemi olur.

Cinayetlere ve cinayet romanlarına ilgi duyan matematik profesörü de cinayeti çözmek üzere tekrar gündeme geldiğinde cinayetlerin faili olarak tespit ettiği ve aynı zamanda romanın yazarı olan kişi ile şöyle bir konuşma gerçekleştirir:

“Her an seni öldürmeyi kollayan bir kadınla, hep korku ve kuşku içerisinde mi geçireceksin ömrünü?”

“İyi bildin. Bugüne dek rahat ve tembel bir yaşam sürdürdüm. Artık hayatımda heyecan istiyorum. Roman kahramanlarının değişime uğraması gerekmez mi? Her şey başladığı gibi bitecek olsa, ne diye okusun millet bu kitabı? Ben, ilk sayfalardan bu yana çok değiştim meselâ...”⁴⁶⁵

Postmodernist romanın, gerçekliğin yadsınması –ya da gerçekliğin değişmesi- sebebiyle kaypak bir zemin üzerinde kurulmuş olan ve bu zeminde aynı kalamayarak sürekli dönüşüm halinde sergilenen roman kişilerinin varlığı, postmodernist romanın, bünyesinde barındırdığı oyunsuluk’un da bir uygulaması niteliğinde değerlendirilebilir.⁴⁶⁶

Orhan Pamuk’un *Kar* adlı romanında da Ka, anti-karakter özelliği gösterir.

Silik bir kişilik olan Ka, savunduklarının arkasında durma gücünü gösteremez.

Artık kendilerine kahraman dememeye özen gösterdiğimiz anlatı kişileri de metnin odağı, anlamın taşıyıcısı olma görevlerini yitirmişler, (...) metnin imge dokusunun irice bir ilmeğine dönüşmüşlerdir. Ancak durağan olmayan, dokunun içindeki diğer ilmeklere sürekli öykünen, giderek onlara dönüşme eğilimi gösteren bir doku ögesidir bu. Postmodern anlatının ana kişisi, bir figürden diğerine dönüşüp duran biridir, belirli bir kimliği yoktur.⁴⁶⁷

Orhan Pamuk, bu kitabındaki roman kişilerinin silikliğini şöyle betimler:

Roman kahramanlarına tek tek baktığımızda ya da bir kısmına en azından baktığımızda şöyle bir portre çıkıyor önümüze. Roman kahramanlarından biri Ka. En önemli kahramanı, bir şair, zaten Kars’a giden kişi de o. (...) Ka hayatta pek başarılı olamamış bir şair. Kars’ta inanca yaklaşıyor. İşte bir şeyhe gidiyor filan. Muhtar diye birisi var. Eski bir solcu., Refah partisinden aday olmuş. Ka’nın arkadaşı. Ona baktığımızda o da

⁴⁶⁵ A.g.e., s.364.

⁴⁶⁶ Yıldız ECEVİT, *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*, s.77.

⁴⁶⁷ A.g.e., s.77.

İslâmcı ama tutunamamış. Necip genç bir kahraman, eziklik içinde bir İslâmcı. İşte Fazıl diye onun kardeşi o da eziklik içinde bir İslâmcı. Lacivert, (...) o İslâmcı bir karizma arıyor.⁴⁶⁸

Güney Dal'ın *Kılları Yolunmuş Maymun* adlı romanındaki dış çerçeveyi oluşturan anlatının baş kişisi İbrahim ile iç anlatının figürü Ömer, benzer aile yapılarıyla birbirlerine göre ideailize edilerek birbirlerine dönüşürler. Belirsizliğin öncelendiği postmodern tavır, bu dönüşümlerin hangi düzlemde gerçekleştiği konusunda da kendini gösterir.

Belirsiz bir düzlemde zaman da belirsizdir ve belirsizlik sık sık vurgulanır. İbrahim'in Ömer'e dönüştüğü anlarda zaman da farklılaşır.

“Benim saatim beş buçuğu gösteriyor baba.”

Zamanın, benim saatimin durmasına karşın ve bunca çabuk geçmesine şaşırımdı.

Kaygılandım. Bu kaygımı çabuk atlattım, yapılacak işlerim vardı çünkü.

Dedim ki kendi kendime: “Sevgili Ömer Kul, oğlunun saati senin saatin değil. O onun zamanını gösteriyor. Senin “doğruların” ise kendi zamanına ayarlı.⁴⁶⁹

(...) sevgili oğlum dediklerimi isteyerek uygulamaya koyuldu: Duvara iliştiymiş olduğum yazıları (kendi kol saatine göre) 17 dakikada okudu.⁴⁷⁰

Kılları Yolunmuş Maymun'daki dönüşümler, postmodernizmin paranoyak söylemi önceleyen tavrını da kurmacalaştıran bir hal alır. Kendi bünyesinde Ömer Kul adlı bir başka kişilik de yaratan İbrahim adlı roman kişisi ‘gerçekliği’ sorgular.

Yalnız bazı ayrımları anlamaya çalış lütfen: daktilo arayan ben değilim; burada söz konusu edilmiş olan baban Ömer Kul değil. Şu duvarda gördüğün gazetenin sayılı muhabirlerindedir o Ömer Kul. Yani bir başka Ömer Kul'dur.

(...) “El yazılarını iyi okuyamam bilirsin baba. Belki de bu yüzden gazetede Ömer Kul'la seni Karıştırdım...”

Karmakarışık bir yüz ve çocukça bir saflıkla söyledi kızım bu sözleri. Ben de inanmış gözüktüm. Yoksa, her iki Ömer Kul'u ayıramayacak kadar saf ve bilgisiz değildir benim sevgili kızım.⁴⁷¹

⁴⁶⁸ Ahmet HAKAN, *Kırmızı ve Kar*, Birey Yayıncılık, İstanbul, 2002, s.68.

⁴⁶⁹ Güney DAL, *Kılları Yolunmuş Maymun*, İnter Yayınları, İstanbul, 1988, s.75.

⁴⁷⁰ Güney DAL, *Kılları Yolunmuş Maymun*, s.77.

⁴⁷¹ A.g.e., s.83.

Hem teknik açıdan hem içerik açısından postmodernist roman olma özelliği taşımasına rağmen, *Kılları Yolunmuş Maymun*, içerdiği ciddi sorunsalları ve mesajları açısından tam bir postmodernist roman olma özelliği gösteremez. Güney Dal, Almanya'daki hayatlarında kültür çatışması yaşayan bir aile reisinin figürlüğü ile romanda yurt dışındaki Türk ailelerinin hissettiği kimliksizliği sergiler.

Latife Tekin'in *Sevgili Arsız Ölüm* ve *Berci Kristin Çöp Masalları* adlı romanları da bu bağlamda postmodernist roman olma özelliğinden uzaklaşır. Romanın merkezine 'birey'i oturtmaması açısından ve romanda ele aldığı roman kişilerini tip ya da karaktere dönüştürmemesi açısından postmodern romanla aynı doğrultuda bir tavır sergilemiş olmasına rağmen, modernleşen dünyanın romanda anılan kişilere yüklediği sıkıntıları sorunsallaştırması açısından postmodernist özellik taşımaz.

Büyük şehrin varoşlarında yaşam savaşı veren kişilerin romanı olan *Berci Kristin Çöp Masalları*'nda Latife Tekin romanda karakter yaratmaz. Roman, 'Çiçektepe kadınları'nın, 'Çiçektepe erkekleri'nin ve 'Çiçektepeli çocuklar'ın romanıdır; fabrika atıklarının yakınında kurulmuş olan gecekondu semtinde vücut kimyaları bile değişen Çiçektepe halkının romanıdır. Şengül'ün, Kara Hasan'ın, Fidan'ın, Çöp Bakkal'ın, Naylon Mustafa'nın, Çöp Muhtar'ın, Şiirli Hoca'nın eşit haklara sahip olduğu bir romandır.

Latife Tekin'in, *Sevgili Arsız Ölüm*'de de benzer sorunsalları vardır. Köyden kente göç ve bu göçü gerçekleştiren insanların yaşadığı bunalımlar sorunsallaştırılır. Şehre geldikten sonra güçsüz kalan insanların mistik güçlere sığınışı bir çıkış yolu olarak görmeleri betimlenir. Latife Tekin'in bu tavrı da *Sevgili Arsız Ölüm*'ü de postmodernist roman olma durumundan uzaklaştırır.

Beyaz Kale'de Venedikli köle ile Türk Hoca'nın birbirine dönüşümü ve *Kara Kitap*'ta, arayış içerisindeki Galip'in Celâl'e dönüşümü de anti-karakter bağlamında değerlendirilebilir.

Galip'in Celâl'e dönüşümüyle sonlanan *Kara Kitap*'ta 'kendisi olmak' veya 'bir başkasına dönüşüm' olguları hemen tüm roman figürlerinin kimliğinde sorunsallaştırılmıştır. Galip de Celâl de kimi zaman huzur verici kimi zaman da kimiksizleştirici durumu dile getirirler. Galip Celâl'e dönüşümünün sancıları içerisindeyken Celâl de kendisine yabancıdır. Bu durum Celâl'in bir köşe yazısı aracılığıyla şöyle dile getirilir:

Oysa kendimi koyvermeye giderdim ben bu berbere. (Yazımın başındakinden başka bir berber tabii!) Ama berberle birlikte kesilen saçları taşıyan kafaya, omuzlara, gövdeye, aynanın içine, bakmaya başladığımız zaman, hemen anlardım bu koltukta oturan ve aynanın içinde seyrettiğimiz kişinin 'ben' değil de bir başkası olduğunu. Berberin "Önden ne kadar alacağız?" derken elinde tuttuğu bu kafa, bu kafayı taşıyan boyun, omuzlar ve gövde benim değil de, köşe yazarı Celâl Bey'indi.⁴⁷²

Galip de, birey olma özelliğini yitiren insanın roman düzlemindeki temsilci konumundadır.

Galip Celâl'in şişman, kocaman gövdeli, yumuşak bakışlı, küçük elli mankeninin karşısında uzunca bir süre hiç kıpırdamadan kaldı. "Senin yüzünden kendim olamadım hiç!" demek geldi içinden, "senin yüzünden beni sen yapan bütün o hikâyelere inandım." (...) Onu çok seviyordu ve ondan korkuyordu: Celâl'in yerinde olmak istiyordu ve Celâl'den kaçıyordu: Onu arıyordu ve unutmak istiyordu.⁴⁷³

Galip'in, kendi bedeninde ve kişiliğinde hissettiği ve belli süreçler halinde yaşadığı bu başkalaşım adım adım gerçekleşir.

(...) Celâl'in yazısını yeniden yeniden okumaya başladı. Kelimeler, cümleler ve harfler hiç de yeni değillerdi artık, ama Galip onları okurken daha önce aklına hiç gelmemiş bazı düşüncelerinin doğrulandığını hissediyordu: Bu düşünceler Celâl'in yazısından çıkmıyordu, kendi düşünceleriydiler, ama Celâl'in yazısı tuhaf bir şekilde onları içeriyordu. Kendi düşünceleriyle Celâl'in düşünceleri arasındaki bu koşutluğu

⁴⁷² Orhan PAMUK, *Kara Kitap*, s.181.

⁴⁷³ Orhan PAMUK, *Kara Kitap*, s.188.

hissettiği zaman, Galip çocukluğunda yerinde olmak istediği bir kişiyi iyice taklit edebildiğine karar verdiği zamanlardaki gibi, bir iç huzuru duydu.⁴⁷⁴

Beyaz Kale'de de adım adım gelişen bir başka dönüşüm vardır. Şu satırlar,

Venedikli köle ile Türk Hoca arasında gerçekleşen bu dönüşümün habercisidir:

Odaya giren inanılmayacak kadar bana benziyordu. Ben oradaymışım! İlk anda böyle düşünmüştüm. Sanki bana boyun eğmek isteyen biri, benim girdiğim kapının tam karşısındaki kapıdan içeri beni bir daha sokuyor ve şöyle diyordu: Bak aslında böyle olmalıydın sen, kapıdan içeri böyle girmeliydin, elini kolunu böyle oynatmalı, odada oturan öteki sene böyle bakmalıydın! Gözgöze gelince selâmlaşık.⁴⁷⁵

Birbirine dönüşme sürecine son noktayı da şu satırlar koyar:

Gün ışıyana kadar, ona, ülkemde bıraktıklarımı, evimi nasıl bulabileceğini, Empoli'de Floransa'da nasıl tanındığımızı, annemi, babamı, kardeşlerimi, huylarını anlattım. İnsanları birbirinden ayıran bazı küçük, özel ayrıntılardan söz ettim. Bütün bunları, (...) ona daha önce de anlatmış olduğumu, anlattıkça hatırlıyordum. Ama padişah'a anlatırken, ya da şimdi bu kitabı yazarken, kimi zaman, gerçeği değil, yalnızca hayallerimi yansıttığımı sandığım bu hikayelere o sırada inanıyordum da: (...) Sabaha doğru, bu hikâyelere, belki de kaldıkları yerden, geç de olsa, süreceklerine inandığım için kandığımı düşündüm. Hoca'nın da aynı şeyi düşündüğünü, kendi hikâyesine sevinçle inandığını biliyordum.

Elbiselerimizi telâşa kapılmadan ve konuşmadan değiştirdik. Ona yüzüğümü ve yıllarca ondan saklamayı başardığım madalyonumu verdim. İçinde anneannemin annesinin resmi ve nişanlığının kendi kendine beyazlaşan saçları vardı; sanırım sevdi onu, boynuna taktı. Sonra çadırdan çıkıp gitti. Sessiz sisin içinde ağır ağır kayboluşunu seyrettim. Ortalık aydınlanıyordu, çok uykum vardı, onun yatağına girip huzurla uyudum.⁴⁷⁶

Beyaz Kale'de Venedikli Köle ile Türk Hoca arasında bir dönüşüm gerçekleşmiş; ancak dönüşümün şekli netliğe kavuşturulmamıştır. Osmanlı topraklarında kalan gerçekten, Hoca olarak anılan Türk müdür yoksa Venedikli midir? Kesin olansa artık ikisinin de 'sadece kendileri' olmadığıdır.

Orhan Pamuk, kimliksizliği sorgulama halindedir. Günümüze yaptığı göndermelerle postmodern dünyanın başkalaşımıyla taklit halinde ve 'kendi

⁴⁷⁴ A.g.e., s.217.

⁴⁷⁵ Orhan PAMUK, *Beyaz Kale*, s.21.

⁴⁷⁶ Orhan PAMUK, *Beyaz Kale*, s.162.

kimliklerinden’ uzaklaşan insanların farklı bir biçimde betimler. Böylesi bir kimlik sorgulamasına, roman içerisinde sık sık yer verilir.

(...) çünkü Padişah’ın bana açtığı kapılardan geççe geççe unutmak istediğim eski kimliğime, onu unutarak bürünüvermişim. İlk zamanlarda beni tedirgin eden kimlik sorularına da pişkinlikle cevap veriyordum artık: “İnsanın kim olduğunun ne önemi var,” derdim, “önemli olan yaptıklarımız ve yapacaklarımızdır.”⁴⁷⁷

İlk başlarda, bana durup durup, “kendimizi tanıyor muyuz, insan kim olduğunu iyi bilmeli” gibi sözler ettiğinde çok da fazla telâşlanmamıştım; bu sinir bozucu soruları, çevresine yeniden toplamaya başladığı o soytarılar arasındaki Yunan felsefesine meraklı ukalâdan öğrenip inandığını düşünürdüm.⁴⁷⁸

Sultan dikkatle sorardı: İnsanların dört iklim yedi bucakta, hep birbirlerine benzediğini anlamak için acaba padişah mı olmak gerekiyormuş? Korkuyla susardım; sanki son direncimi de kırmak için bir daha sorardı; insanların her yerde birbirlerinin aynı olduğunun en iyi kanıtı onların birbirlerinin yerine geçebilmesi değil miymiş? İşin çivisi çıkmıştı artık.⁴⁷⁹

Kişilerarası dönüşümü Buket Uzuner de *Balık İzlerinin Sesi* adlı romanında farklı bir şekilde dile getirmiştir. ‘Seçilmiş’ roman kişileri, kendilerini ünlülere dönüştürerek paranoyak söylemi, somutlaştırırlar.

“- Mösyö Romain Kacew, Paris’ten.

Soğuk ve ilgisiz bir gülümsemeyle karşılık vermek istedim.

- Madam Afife Pirî, İstanbul’dan.

Öbürü eğildi, şık bir selam verdi, yeniden doğrulmadan, bir punduna getirip kulağıma fısıldadı:

-Doğrusu Romain Gary olacak.”⁴⁸⁰

‘Cervantes’in torunu Carmen de Cervantes’, ‘(Edvard) Grieg’lerden Anders Grieg’, vb. kişiler romanda bir arada bulunurlar. ‘Seçilmiş’ öğrencilerin kendilerine seçtikleri isimlerdir bunlar ve ‘seçilmiş’ olanlar seçtikleri gibi yaşarlar.

⁴⁷⁷ A.g.e., s.167.

⁴⁷⁸ A.g.e., s.166.

⁴⁷⁹ A.g.e., s.169.

⁴⁸⁰ Buket UZUNER, *Balık İzlerinin Sesi*, s.6.

Anti-karakter'e dönüşmede taklit de önemlidir. *Kara Kitap*'ta "Bedii Usta'nın Evlatları" başlıklı bölümde postmodern dünyanın "anti-karakter"i tanımlanır. Postmodern dünyadaki hızla benliğini yitiren, kişiliğini taklitle şekillendirmeye çalıştığı için kendisi olamayan, dolayısıyla hiç kimse olamayan insan betimlenir.

Pezevenkler kahvesinden kalabalıkları seyredirken, önceleri, kendileri ve benzerlerinden başka taklit edecek bir şey göremeyen sokaktaki insanın kimi taklit ettiğini, kimi örnek olarak değiştiğini çıkaramamışlar bir türlü. "İnsanlarımızın en önemli hazinesi" dedikleri jestleri, günlük hayatta yaptıkları küçük vücut hareketleri, sanki, gizli ve görülmez bir 'şef'in komutuyla ağır ağır ve tutarlı olarak değişiyor, yok oluyor, yerlerine nereden örnek alındığı bilinmeyen birtakım yeni hareketler geçiyormuş.⁴⁸¹

⁴⁸¹ Orhan PAMUK, *Kara Kitap*, s.68.

SONUÇ

Tanzimat'la birlikte Türk edebiyatına giren ve öncelikle çevirilerle örneklenen roman, gelişim sürecinde dönemlerin gelişen sosyal ve siyasi olaylarının etkisiyle değişik bakış açılarıyla ve bunlara koşut adlandırmalarla ele alınmıştır.

Yirminci yüzyılın başlarında yaşanan modernleşme sürecinde insanı ve insan aklını merkeze alarak geliştirilen, 'büyük anlatılar' olarak da adlandırılan ideolojiler ortaya konmuştur. Evrensel bakış açısının ürünü olan, insanlığı daha iyiye ulaştırmayı hedefleyen sosyal ve siyasi içerikli bu kuramsal yaklaşımlar içerisinde Marksizm en ön saflarda yer almış; hatta modernizm Marksizmle ve kapitalizmle özdeşleştirilmiştir.

İkinci Dünya Savaşı'nda yaşananlar, modernizmin insancılığının geçerliliğini yitirdiğinin bir göstergesi olarak değerlendirilmiş; bağlı bilimsel bilgiye bağlı teknolojik gelişmelerin insanlığı mutluluğa götürmediği yolundaki görüşler bu dönemde duyumsanmaya başlanmıştır.

En yüksek değer olarak paranın ön plana geçtiği ve 'büyük anlatıların' gözden düştüğü bir sürece girilmiştir: Postmodernizm. Postmodernizm, tüm ideolojileri ve kuramsal yaklaşımları yadsıyan bir söylem alanı olarak değerlendirilmektedir. Tüm ideolojilerle birlikte ideoloji kavramını da yadsıyan postmodern söylemi bu yüzden yeni bir ideolojik yaklaşım olarak da adlandırmak mümkün olmamaktadır.

Akılcılık yerine hazcılık ilkesini yerleştirerek kapitalizmi tüketim çılgınlığına vardırarak bu sürecin en belirleyici özelliği 'değersizleştirme / sıradanlaştırma' olarak kendini göstermiştir.

İlk olarak mimaride etkili olan postmodernizm, büyük bir hızla her alanda etkin olmaya başladığı gibi edebi düzlemde de etkisini göstermiştir. Modernizme eleştirilerle

biçimlenen postmodernizmin edebiyatı da bünyesinde modernizme yönelik eleştiriler barındırır ve bu eleştirel tavır roman anlayışını da değiştirir.

Modernist romanda insan merkeze alınmış ve insanın birey olarak yaşadığı iç çelişkileri yansıtılmaya çalışılmıştır.

Modernleşme sürecinin temellerinin atıldığı Aydınlanma çağına gelindiğinde kutsal kitapların sunduğu gerçeklik anlayışı tersyüz edilmiştir. Evrende, insan aklının çözemeyeceği sır kalmamıştır. Her şey hesaplanabilir ve doğa yasalarıyla açıklanabilir, eni boyu ölçülebilir, ağırlığı tartılabilir, yeri tespit edilebilir bir nitelik kazanır. Her şey bilimin egemenliğindedir. Bilim her şeyi insanoğluna kendi dış görüntüsüyle açıklamaktadır. Bu dönemin edebiyata yansması da bilimsel gerçekler çerçevesinde olur. Zaman eni, boyu ve derinliği olan üç boyutlu bir uzamda, geçmiş, şimdi, gelecek sırasıyla akar. 19. yüzyıl'ın sonuna kadar bilimin bu somutluğu, açıklanabilirliği de edebiyat yapıtlarında aynen yer alır. Olayların nerede, nasıl, ne zaman başladığı, nasıl, nerede, ne zaman sonlandığı ya da sonlanacağı bellidir.

Dünyanın tüm bu karışıklığı, yapılan bilinçaltı tanımları, göreceli gerçeklikler, romandaki insanların iç dünyalarına yolculuklarını geleneksel roman teknikleriyle anlatmanın mümkün olmaması, yazarı biçim deneyciliğine itmiştir. Olayların zamansal olarak sıralanabilirliği karşısında, insanların his ve hayalleri nesnel gerçeklik içinde bir düzen arz etmez. Çağrışımlarla bir anda içine dönebilen insan için zaman, geçmiş- şimdi- gelecek sırasıyla akmaz. İnsanın görünmeyen yönünü de aktarmayı hedefleyen yazar, iç dünyanın karmaşıklığını eserine, kurguyu parçalayarak taşımaya çalışır.

Değişik tekniklerle bambaşka bir gerçekliği yansıtmaya çalışan modernist romanda, geleneksel yansıtmacı romanın kahramanı da protagoniste dönüşür. Protagonisti, kendisiyle çatışma halinde, sürekli geçmişle hesaplaşan, sorgulama halinden

kurtulamadığı için çevresiyle iletişim kuramayan, hayata karşı yabancılaşma yaşayan roman kişisi olarak tanımlayabiliriz.

Postmodernizm, modernizmin ideolojik yapılanmasına karşı çıktığı gibi modernist sanat anlayışına karşı da tavır geliştirmiştir.

Protagonist olarak adlandırılan ve modernist romanın merkezine oturtulan başkışı, postmodernist romanda ‘anti-karakter’e dönüştürülerek edilgenleştirilmiştir. Derinliği olmayan iki boyutlu figürlere dönüştürülen ‘anti-karakter’ postmodern dünyanın değerlerden arındırılmış, düşünmek yerine haz almayı önceleyen insanını betimlemektedir.

Postmodernist söylem, nesnesi insan olan ve bir sorunsal çerçevesinde şekillenerek anlam kazanan ‘roman’ kavramını da yadsımış, metni esas alan, neden-sonuç ilişkisi taşıma zorunluluğundan arındırılan ‘anlatı’ kavramını benimsemiştir. İnsanı merkeze almadığı için sorunsalı da kalmayan postmodern anlatılar kendine dönük, kimi zaman sonuca ulaşamayan metinler olarak edebi düzleme taşınmıştır.

Pastiş ve parodi gibi metinlerarası ilişkiler kuran ve kolaj gibi türler arası ilişkiler sağlayan teknikler de romanın anlatıya dönüşmesinde etkili özellikler olarak kendini göstermektedir.

Postmodernist roman söz konusu olduğunda geleneksel roman tarzı ya da modernist roman tarzı gibi belirli bir tarz belirleme olanağı ortadan kalkmıştır. Kimi zaman sadece sıradanlaştırmanın öncelendiği, kimi zaman sadece hazza yönelik, sürükleyiciliğin ön plana çıktığı eserler kaleme alınmış kimi zaman da akla dayalı olmayı reddeden bir görüşle biçimlendiği için fantastik ögesi üzerine kurulmuştur.

Modernizmin seçkinciliğine bir karşı tavır şeklinde gelişen pop-art da postmodern romanın belirleyici öğelerinden olmuştur. Ancak bu konuda çelişik bir durum da ortaya çıkmıştır. Kendisine okur kitlesi belirleyen modernist edebiyata karşı çıkarken

postmodern edebiyat da kimi zaman anlaşılmaz metinler ortaya koymaktan geri duramamıştır.

Postmodernist romanın ‘teknik özellikleri’ ve ‘içerik öğeleri’ olarak belirlenen başlıkların, açıklanan kullanım amaçları tespit edilmiş ve ele alınan romanlardaki uygulamaları örneklerle ortaya konmuştur. Bu inceleme sırasında anılan tekniklerin ve öğelerin tüm romanlarda aynı amaç doğrultusunda kullanılmadığı tespit edilmiştir. Bir başka deyişle postmodernist olarak anılan her romanın postmodern ideolojinin ürünü olmadığı yolunda bir tespit yapılmıştır.

Postmodernist romanı betimlerken ölçüt olarak ortaya konan teknik özellikler ve içerik öğelerinin her birinin kullanım amacı postmodern söyleme göre belirlendiğinden, teknik özelliklerin ve içerik öğelerinin aynı doğrultuda kullanılmaması söz konusu romanları postmodernist çizgiden uzaklaştırmaktadır.

Çalışmada ele alınan her eserin değerlendirmesinden sonra postmodernizmin, bir akım olmadığı halde bir akım gibi değerlendirilerek yeterince özümsemeden Türk romanında etkilerini göstermeye başlayarak örneklendiği söylenebilir. Batı’da postmodern düşüncenin ürünü olarak kaleme alınmış olan postmodernist romanın Türk romanındaki uygulamaları aynı doğrultuda olmamıştır. Postmodernist romanın tekniklerinin kullanıldığı bazı romanları postmodernist olarak değerlendirmek mümkün olamamaktadır.

Yeni Roman’la başlayan süreçle birlikte postmodernist roman kendine sorunsal edinmekten uzaklaştırılmış; kendine dönük metinler üretilmiştir. Çalışmaya esas teşkil eden romanların bazıları ise ciddi sosyal ve siyasi eleştirilerini geleneksel roman kalıplarının dışına çıkarak aktarma yoluna gitmişlerdir.

Ülkemizin modernleşme sürecine girişi Batıninkiyle aynı zaman denk düşmez. Batıda 19. yüzyılın başlarında örneklenen modernist romanın ilk örnekleri, Türk romanına

bakıldığında 19. yüzyılın ikinci yarısından sonra görülmeye başlanır. Bu yüzden kimi zaman modernist ve postmodernist Türk romanlarını kesin çizgilerle ayırmak mümkün olamamaktadır. Bunun en belirgin örneği de Oğuz Atay'ın *Tutunamayanlar*'ında görülmektedir.. Modernist romanın 'yabancılaşma' ve 'arayış' öğelerinin ön plana çıktığı roman, daha sonra postmodernist romanın ana teknikleri olma özelliği kazanan 'üstkurmaca' ve 'metinlerarasılık' tekniklerinin yoğun kullanımı nedeniyle kimi eleştirmenlerce postmodernist olarak kabul edilmiştir.

Benzer yaklaşımlar ele alınan bazı romanlarda da kendini göstermektedir. Latife Tekin'in *Sevgili Arsız Ölüm* ve *Berci Kristin Çöp Masalları* adlı romanları da postmodernist roman tekniklerinin ve içerik öğelerinin yoğunlukla kullanılmasına rağmen, postmodernist romanla bağdaşmayan sorunsalları nedeniyle postmodernist çizgiden uzaklaşmaktadır.

Postmodern dönemi betimlerken göz ardı edilemeyecek ve romanı biçimleyen bir unsur da medya olmuştur. Bu süreçte iletişim ağının her yanı sarmalamasıyla yaşama biçimlerine müdahale etme fırsatı yakalanmıştır. Medyanın her geçen gün etkisini artırmasıyla reklam sektörü en büyük sektör haline gelmiş ve sanallık yaygınlaşmıştır. Tüm bu küreselleşme politikaları toplumların kültürel altyapılarını sarsarak değerlerin içlerinin boşaltılmasını öngörürken edebiyat da bu politikaların malzemesi olmuştur. Her şeyde olduğu gibi edebiyat da tüketime yönelik bir meta haline dönüştürülmüştür. 'Moda' edebiyat için de geçerlilik kazanmış ve 'gelip geçicilik' edebi düzlemde de sürekli hale getirilmiştir.

Böylesi bir yaklaşımla postmodern ideolojiyi –her ne kadar postmodernizm ideolojilerin reddiyesini ilan etmişse de- benimsemeyen, edebiyatın popülerleştirildiği

düşüncesiyle postmodern tutumları eleştiren yazarların eserlerinde de postmodernist roman tekniklerinin uygulandığı görülmektedir.

Postmodernizmin Türk romanında kendisine bir yer bulduğu muhakkaktır; ancak irdelenen bazı romanlar teknik özellikleri açısından postmodernist roman ölçütleriyle değerlendirilebilmekle birlikte içerik bağlamında misyon üstlenme işlevinden arındırılmadıklarından, bu doğrultuda değerlendirildiklerinde postmodernist çizgiden uzaklaşmıştır.

Sonuç olarak postmodernizm bir akım gibi değerlendirilmiş ve postmodernist romanın, postmodern söyleme dayanarak belirlenen özellikleri aynı doğrultuda kullanılmamıştır.

KAYNAKÇA

İncelemeye Esas Olan Romanlar

- AĞAOĞLU, Adalet (2004), *Ölmeye Yatmak*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- AJAR, Emile (1999), *Yalan Roman*, (Çev.: Roza Hakmen), Can Yayınları, İstanbul.
- ALTAN, Ahmet (2002), *Aldatmak*, Can Yayınları, İstanbul.
- ALTAN, Ahmet (2002), *Dört Mevsim Sonbahar*, Can Yayınları, 12.b., İstanbul.
- ALTAN, Ahmet (1997), *Tehlikeli Masallar*, Can Yayınları, İstanbul.
- ANAR, İhsan Oktay (2001), *Kitab-ül Hiyel*, İletişim Yayınları, 7.b., İstanbul.
- ANAR, İhsan Oktay (2000), *Puslu Kıtalar Atlası*, İletişim Yayınları, 13.b., İstanbul.
- ATASÜ, Erendiz (1995), *Dağın Öteki Yüzü*, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- ATAY, Oğuz (2004), *Tehlikeli Oyunlar*, İletişim Yayınları, İstanbul.
- ATAY, Oğuz (1992), *Tutunamayanlar*, İletişim Yayınları, 8.b., İstanbul.
- CARIM, Fuad (Çev.) (2002), *Pedro'nun Zorunlu İstanbul Seyahati*, Güncel Yayıncılık, 3.b., İstanbul.
- ÇIRACIOĞLU, Vecdi (1999), *Kara Büyülü Uyku*, Can Yayınları, İstanbul.
- DAL, Güney (1988), *Kılları Yolunmuş Maymun*, İnter Yayınları, İstanbul.
- ERAY, Nazlı (1989), *Arzu Sapağında İnecek Var*, Can Yayınları, İstanbul.
- ERAY, Nazlı (2001), *Aşkî Giyinen Adam*, Can Yayınları, İstanbul.
- GÜN, Güneli (2000), *Bağdat Yollarında*, (Çev.: Aysel Morin), 2.b., Remzi Kitabevi, İstanbul.
- GÜRSEL, Nedim (1997), *Boğazkesen*, Can Yayınları, İstanbul.
- GÜRSEL, Nedim (2000), *Resimli Dünya*, Can Yayınları, 3.b., İstanbul.
- KAÇAN, Metin (1999), *Ağır Roman*, Gendaş Yayınları, 2.b., İstanbul.

- KAFKA, Franz (2001), *Dönüşüm*, (Çev.: Ahmet Cemal), Can Yayınları, İstanbul.
- KÜR, Pınar (1996), *Bir Cinayet Romanı*, Can Yayınları, 4.b., İstanbul.
- PAMUK Orhan (2002), *Kara Kitap*, 29.b., İletişim Yayınları, İstanbul.
- PAMUK, Orhan (1999), *Benim Adım Kırmızı*, İletişim Yayınları, İstanbul.
- PAMUK, Orhan (1993), *Beyaz Kale*, Can Yayınları, 12.b., İstanbul.
- PAMUK, Orhan (2002), *Kar*, 1.b., İletişim Yayınları, İstanbul.
- PAMUK, Orhan (1994), *Yeni Hayat*, İletişim Yayınları, 32.b., İstanbul.
- TEKİN, Latife (1998), *Berci Kristin Çöp Masalları*, 8.b., Metis Yayınları, İstanbul.
- TEKİN, Latife (1990), *Sevgili Arsız Ölüm*, 16.b., Metis Yayınları, İstanbul.
- UZUNER, Buket (2004), *Balık İzlerinin Sesi*, 18.b., Everest Yayınları, İstanbul.
- YAVUZ, Hilmi (1995), *Üç Anlatı*, Can Yayınları, İstanbul.

Yararlanılan Diğer Kitaplar

- AKTAŞ, Prof. Dr. Şerif (2000), *Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş*, Akçağ Yayınları, 5.b., Ankara.
- AKTULUM, Kubilay (2000), *Metinlerarası İlişkiler*, Öteki Yayınevi, 2.b., Ankara.
- AKTULUM, Kubilay (2004), *Parçalılık Metinlerarasılık*, Öteki Yayınevi, Ankara.
- ALPTEKİN, Doç. Dr. Ali Berat (1997), *Halk Hikâyelerinin Motif Yapısı*, Akçağ Yayınları, Ankara.
- APOLLİNAİRE, Guillaume (1986), *Dünya Gülü*, (Çev.: Gertrude Durusoy-Ahmet Necdet), Adam Yayınları, İstanbul.
- APOLLİNAİRE, Guillaume (1996), *Kübist Ressamlar*, (Çev.: Alp Tümertekin), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

- ATAYMAN, Veysel (Der.) (2004), *Postmodern "Kurtarıcılar"*, Don Kişot Yayınları, İstanbul.
- ATİKER, Erhan (1998), *Modernizm ve Kitle Toplumu*, Vadi Yayınları, Ankara.
- AYDOĞAN, Filiz (2004), *Medya ve Popüler Kültür Üzerine Yazılar*, MediaCat Kapital Medya Yayınları, İstanbul.
- AYTAÇ, Gürsel (1999), *Çağdaş Türk Romanları Üzerine İncelemeler*, Gündoğan Yayınları, 2.b., Ankara.
- AYTAÇ, Gürsel (1999), *Genel Edebiyat Bilimi*, Papirüs Yayınları, İstanbul.
- AYTAÇ, Gürsel (2002), *Edebiyat ve Medya: Kitaptan Ekranı Edebiyat*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.
- BAKHTİN, Mikhail (2001), *Karnavalıdan Romana*, (Çev.: Cem Soydemir), Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- BALDIRAN, Galip (2002), *Alain Robbe-Grillet ve Yeni Roman*, Çizgi Kitabevi Yayınları, Konya.
- BAUDRİLLARD, Jean (2003), *Simülakrlar ve Simülasyon*, (Çev.: Oğuz Adanır), Doğu Batı Yayınları, Ankara.
- BELGE, Murat (1998), *Edebiyat Üstüne Yazılar*, İletişim Yayınları, İstanbul.
- BERMAN, Marshal (1994), *Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor*, (Çev.: Ümit Altuğ, Bülent Peker), İletişim Yayınları, İstanbul.
- BEST, Steven-KELLNER (1998), Douglas, *Postmodern Teori*, (Çev.: Mehmet Küçük), Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- BORATAV, Pertev Naili (1988), *Halk Hikâyeleri ve Halk Hikâyeciliği*, Adam Yayınları, İstanbul.

- BORATAV, Pertev Naili (1969), *100 Soruda Türk Halk Edebiyatı*, Gerçek Yayınları, İstanbul.
- BÜRGER, Peter (2003), *Avangard Kuramı*, İletişim Yayınları, İstanbul.
- CALLİNİCOS, Alex (2001), *Postmodernizme Hayır*, (Çev.: Şebnem Pala), Ayraç Yayınevi, Ankara.
- CARIM, Fuad (Çev.) (2002), *Pedro'nun Zorunlu İstanbul Seyahati*, Güncel Yayıncılık, 3.b., İstanbul.
- CEYHUN, Demirtaş (2005), *Edebiyatımı Geri İstiyorum*, Sis Çanı Yayınları, İstanbul.
- CONNOR, Steven (2001), *Postmodernist Kültür- Çağdaş Olanın Kuramlarına Bir Giriş*, (Çev.: Doğan Şahiner), YKY, İstanbul.
- ÇERİ, Bahriye (2001), *Tarih ve Roman*, Can Yayınları, İstanbul.
- DEDEOĞLU, Gözde (2004), *Etik Düşünce ve Postmodernizm*, Telos Yayıncılık, İstanbul.
- DEMİR, Yavuz (2002), *Zaman Zaman İçinde / Roman Roman İçinde: Müşâhedat (Bir Üstkurmaca Olarak Müşâhedat)*, Dergâh Yayınları, Ankara.
- DOLTAŞ, Dilek (2003), *Postmodernizm ve Eleştirisi*, İnkılâp Yayınları, İstanbul.
- EAGLETON, Terry (1999), *Postmodernizmin Yanılsamaları*, (Çev.: Mehmet Küçük), Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- ECEVİT, Yıldız (1996), *Orhan Pamuk'u Okumak*, Gerçek Yayınevi, İstanbul.
- ECEVİT, Yıldız (2001), *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*, İletişim yayınları, İstanbul.
- ECO, Umberto (2001), *Açık Yapıt*, (Çev.: Pınar Savaş), Can Yayınları, İstanbul.

- ECO, Umberto (1996), *Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti*, (Çev.: Kemal Atakay), Can Yayınları, 3.b., İstanbul.
- EGE, Yrd. Doç. Dr., Ufuk (2000), *Batı Kültüründe Yabancılaşma Kuamları ve David Storey'nin Romanlarında Yabancılaşma Teması*, Ankara Üniversitesi DTCTF Yayınları, Ankara.
- EMRE, Yrd. Doç. Dr. (İsmet, 2004), *Postmodernizm ve Edebiyat*, Anı Yayıncılık, Ankara.
- ESEN, Nükhet (Der.) (1992), *Kara Kitap Üzerine Yazılar*, Can Yayınları, İstanbul.
- EVANS, Richard J. (1999), *Tarihin Savunusu*, (Çev.: Uygur Kocabaşoğlu), İmge Kitabevi, Ankara.
- GİDERER, Hakkı Engin (2003), *Resmin Sonu*, Ütopya Yayınevi, İstanbul.
- GÖĞEBAKAN, Turgut (2004), *Tarihsel Roman Üzerine*, Akçağ Yayınları, Ankara.
- GÜN, Güneli (2000), *Bağdat Yollarında*, (Çev.: Aysel Morin), 2.b., Remzi Kitabevi, İstanbul.
- GÜNAY, Prof. Dr. Umay (1999), *Türkiye'de Aşık Tarzı Şiir Geleneği ve Rüya Motifi*, Akçağ Yayınları, 3.b., Ankara.
- HAKAN, Ahmet (2002), *Orhan Pamuk Kırmızı ve Kar*, Birey Yayıncılık, İstanbul.
- HARVEY, David (1999), *Postmodernliğin Durumu*, (Çev.: Sungur Savran), Metis Yayınları, 2.b., İstanbul.
- HOBBSAWM, Eric (2003), *Devrim Çağı*, (Çev.: Bahadır Sina Şener), Dost Kitabevi Yayınları, 3.b., Ankara.
- HOBBSAWM, Eric (1994), *Kısa Yirminci Yüzyıl Tarihi, 1914-1991 Aşırılıklar Çağı*, (Çev.: Yavuz Alogan), Sarmal Yayıncılık, Ankara.

- IGGERS, Georg G. (2000), *Bilimsel Nesnellikten Postmodernizme, Yirminci Yüzyılda Tarih Yazımı*, (Çev.: Gül Çağalı Güven), Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul.
- JAMESON, Fredric (1992), *Postmodernizm ya da Geç Kapitalizmin Kültürel Mantığı*, (Çev.: Nuri Plimer), YKY, İstanbul.
- KAHRAMAN, Hasan Bülent (2003), *Kitle Kültürü Kitlelerin Afyonu*, Agora Kitaplığı, İstanbul.
- KEFELİ, Emel (2002), *Anlatım Tekniği Olarak Mektup*, Kitabevi Yayınları, İstanbul.
- KILIÇ, Engin (Der.) (1999), *Orhan Pamuk'u Anlamak*, İletişim Yayınları, İstanbul.
- KONGAR, Emre (2004), *Toplumsal Değişme Kuramları ve Türkiye Gerçeği*, Remzi Kitabevi, 10.b., İstanbul.
- KUMAR, Krishan (1999), *Sanayi Sonrası Toplumdan Postmodern Topluma Çağdaş Dünyanın Yeni Kuramları*, (Çev.: Mehmet Küçük), Dost Kitabevi Yayınları, Ankara.
- KÜÇÜK, Mehmet (Der.) (2000), *Modernite Versus Postmodernite*, Vadi Yayınları, 3.b., Ankara.
- LUCY, Niall (2003), *Postmodern Edebiyat Kuramı*, (Çev.: Aslıhan Aksoy), Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- LYOTARD, J. F. (2000), *Postmodern Durum*, (Çev.: Ahmet Çüğdem), 3.b., Vadi Yayınları, Ankara.
- MORAN, Berna (2002), *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, 8.b., İletişim Yayınları, İstanbul.

- MORAN, Berna (2000), *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış I*, İletişim Yayınları, 9.b., İstanbul.
- MORAN, Berna (1998), *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış III*, İletişim Yayınları, 4.b., İstanbul.
- MUNSLOV, Alun (2000), *Tarihin Yapısökümü*, (Çev.: Abdullah Yılmaz), Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- MURPHY, John W. (2000), *Postmodern Sosyal Analiz ve Postmodern Eleştiri*, (Çev.: Hüsamettin Arslan), Paradigma Yayınları, İstanbul.
- OKTAY, Ahmet (2002), *Türkiye’de Popüler Kültür*, 5.b., Everest Yayınları, İstanbul.
- ÖZBARAN, Salih (1997), *Tarih, Tarihçi ve Toplum*, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul.
- PARMAN, Susan (2001), *Rüya ve Kültür: Batı Entelektüel Geleneğinin Antropolojik İncelemesi*, (Çev.: Kemal Başçı), Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.
- PULTAR, Gönül; İNCİRLİOĞLU, Emine O.; AKŞİT (2003), Bahattin, (Derleyenler), *Kültür ve Modernite*, Tetragon İletişim Hizmetleri A.Ş., Türkiye Kültür Araştırmaları, İstanbul.
- ROBINSON, Dave (2000), *Nietzsche ve Postmodernizm*, (Çev.: Kaan Ökten), Everest Yayınları, İstanbul.
- ROSENAU, Pauline Marie (2004), *Postmodernizm ve Toplum Bilimleri*, (Çev.: Tuncay Birkan) Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara.
- SAKAOĞLU, Saim (1999), *Masal Araştırmaları*, Akçağ Yayınları, Ankara.
- SARUP, Madan (1997), *Postyapısalcılık ve Postmodernizm*, (Çev.: A. Baki Güçlü), Ark Yayınları, Ankara.

- SOMAY, Bülent (2004), *Tarihin Bilinçdışı*, Metis Yayınları, İstanbul.
- ŞAYLAN, Gencay (1999), *Postmodernizm*, İmge Kitabevi, Ankara.
- ŞENYAPILI, Önder (2003), *Her Sözcüğün Bir Öyküsü Var*, Metu Press, 2.b., Ankara.
- TEKİN, Mehmet (2001), *Roman Sanatı*, Ötüken Yayınları, İstanbul.
- TODOROV, Tzvedan (2004), *Fantastik Türe Yapısal Bir Yaklaşım*, (Çev.: Nedret Öztokat), Metis Yayınları, İstanbul.
- TOURAİNE, Alain (1994), *Modernliğin Eleştirisi*, YKY Yayınları, İstanbul.
- TUNALI, İsmail (2003), *Felsefenin Işığında Modern Resim*, rh+ Sanat Yayınları, İstanbul.
- TURANİ, Adnan (2003), *Çağdaş Sanat Felsefesi*, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- TURNER, Bryan S. (2003), *Oryantalizm Postmodernizm ve Globalizm*, (Çev.: İbrahim Kapaklıkaya), Anka Yayınları, 2.b., İstanbul.
- TÜRKMEN, Fikret (1998), *Tahir ile Zühre*, Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları, Ankara.
- YAĞCI, Öner (2004), *Küreselleşme Sürecinde Edebiyatımız*, İleri Yayınları, İstanbul.
- YILMAZ, Prof. Dr. Durali (1997), *Roman Kavramı ve Türk Romanının Doğuşu*, Akçağ Yayınları, Ankara.
- YAVUZ, Muhsine Helimoğlu (1997), *Masallar ve Eğitimsel İşlevleri*, Ürün Yayınları, Ankara.
- ZEKÂ, Necmi (1994), *Postmodernizm*, Kıyı Yayınları, İstanbul.

- ZEKİYAN, Boğos Levon (2001), *Ermeniler ve Modernite, Gelenek ve Yenileşme/Özgüllük ve Evrensellik Arasında Ermeni Kimliği*, Aras Yayıncılık, İstanbul.

Makaleler- Süreli Yayın Yazıları

- AKÇAY, Ahmet Sait – GÜNEŞ, Aslı, “*Bülent Somay ile Popüler Kültür Üzerine*”, Parşömen Kültür Edebiyat Dergisi, Bahar 2004, C.3, S.3.
- GÖLBAŞI, Oylum, “*Ahmet Ümit ve Polisiye Roman*”, Haliç Edebiyat Dergisi, Nisan-Mayıs 1999, S.7.
- İNAL, Gülseli, “*Türk Edebiyatında Gelenek ve Kopma*”, Littera Edebiyat Yazıları, Karşı Yayınları, Ankara, 1992, C.3.
- KONGAR, Emre, “*Mübeccel Kıray, Aydınlanma ve Postmodernizm*”, 07.01.2001-Cumhuriyet Gazetesi.
- MENTEŞE, Oya Batum, “*Sanat’da Modernizm’den Postmodernizm’e*”, Littera Edebiyat Yazıları, Karşı Yayınları, Ankara, 1992, C.3.
- OPPERMANN, Serpil, “*Postmodern Romanda Değişen Anlatı Biçemi ve ‘Gerçeklik’/ ‘Yazı’ İkilemi*”, Littera Edebiyat Yazıları, Karşı Yayınları, Ankara, 1992, C.3.
- ORAN, Fatma, “*Orhan Pamuk’la Yeni Hayat Üzerine*”, 20.10.1994-Cumhuriyet Gazetesi, Kitap Eki.
- ÖZER, Adnan, “*Metin Kaçan ile Söyleşi*”, Varlık Dergisi, Ağustos 2002.

Ansiklopediler- Sözlükler

- *Büyük Larousse Sözlük ve Ansiklopedisi*, C.13.

- *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi.*
- *Felsefe Sözlüğü*, (Ahmet Cevizci)
- *İslâm Ansiklopedisi*, M.E.B. Yayınları
- *Sanat Ansiklopedisi*, (Celâl Esad Arseven), Milli Eğitim Basımevi, İstanbul, 1975.
- *Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü*, (Metin Sözeri- Uğur Tanyeli)
- *Türkçe Sözlük*, Türk Dil Kurumu Yayınları
- *Yeni Rehber Ansiklopedisi*,

Yararlanılan Tezler

- ÇELİK, Tuğba, Alev Alatlının Romanlarında Modernizm ve Postmodernizmin Yansımaları, Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara, 2002.
- DEMİR, Yalçın, Modernizmden Postmodernizme Geçiş Sürecinin Dinamikleri, Sakarya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sosyoloji Bölümü, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Sakarya, 2001.
- İNCEOĞLU, Mehmet, Modernizm ve Postmodernizmin Sentaktik/Semantik Yapısının Karşılaştırmalı Çözümlemesi, Karadeniz Teknik Üniversitesi, Mimarlık Anabilim Dalı, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Trabzon, 1999.
- LAPI, Deniz, Postmodernizm ve Sanatsal Yaratma, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı, Resim-İş Öğretmenliği Bölümü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İzmir, 1999.

İnternet Siteleri

- www.mevsimsiz.com/sozluk/sag.asp?islem=haflist&harf=p-19k

- www.buketuzuner.com
- www.ykykultur.com.tr